

SAMMLUNG
MUSIKWISSENSCHAFTLICHER
EINZELDARSTELLUNGEN

Viertes Heft

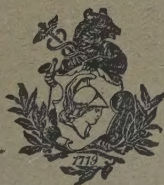
JACOB OBRECHT

EINE STILKCRITISCHE STUDIE

von

Otto Johannes Gombosi

Mit einem Notenanhang



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

1925

MILLS COLLEGE
LIBRARY



Gombosi, Otto.

Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen
4. Heft

Jacob Obrecht

Eine stilkritische Studie

von

Otto Johannes Gombosi

Mit einem Notenanhang
enthaltend

31 bisher unveröffentlichte
Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460—1510

Mills College
MILLS COLLEGE
LIBRARY
Mills College Library
Withdrawn



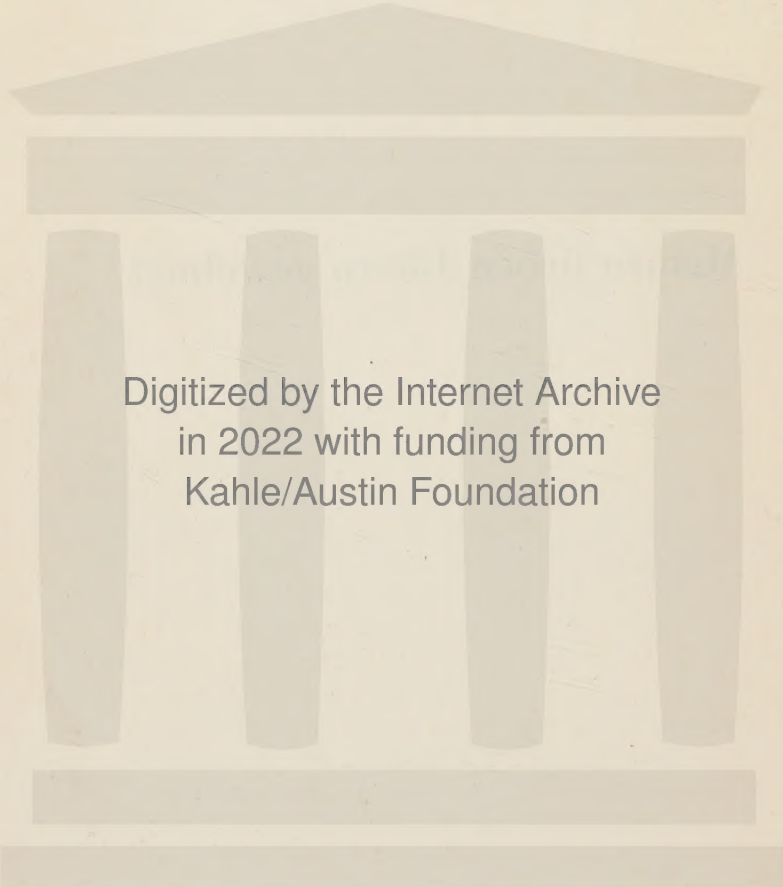
LEIPZIG 1925

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

117142

G
783.4
O.13 Xg

Meinen lieben Eltern gewidmet



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist auf die Anregung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf, entstanden. Sie soll einerseits einen Versuch zur Herausbildung einer musikalisch-stilkritischen Methode und zwar mit spezieller Hinsicht auf die ältere Musikgeschichte darstellen, anderseits soll die künstlerische Bedeutung des Jacob Obrecht und seine Rolle in der Musikentwicklung klargelegt werden. Wir sind dessen vollkommen bewußt, daß die Fragestellung und speziell die Wahl der untersuchten Persönlichkeit rein musikgeschichtlich nicht die glücklichste ist, könnte doch für die weitere Forschung eine Untersuchung der Entwicklung Dufays oder Okeghems viel bedeutendere Stützpunkte hergeben. Man darf aber nicht vergessen, daß unter den waltenden Verhältnissen eine vollständige Sammlung der Werke dieser beiden Meister fast ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre, dagegen das Material für Obrecht im Neudruck vollständig zugänglich ist. Dessenungeachtet ist das Sammeln des Vergleichsmaterials mit manchen Schwierigkeiten verbunden gewesen, und so wollen die Zusammenstellungen der Bearbeitungen einzelner Cantus firmi nicht auf Vollständigkeit Anspruch erheben.

Die Arbeit wurde durch die Zuvorkommenheit der Leiter der Bibliotheken Berlin, Jena und Wien, sowie der Herren: Prof. Dr. Arnaldo Bonaventura (Firenze), der mir in lebenswürdiger Weise Kopien aus Florenz verschaffte, Dr. Werner Wolffheim (Berlin), der mir seine reiche Bibliothek in vollem Maße erschloß, und meines Lehrers Prof. Dr. Curt Sachs, dem ich so manche Anregung verdanke, gefördert. Ihnen allen sei hier dafür aufrichtig gedankt.

Ganz besonders bin ich aber meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf, verpflichtet, der meine Studien leitete und mir mit Anregungen und Ratschlägen über manche Klippe half und durch Überlassen seines ganzen Kopien-Materials allein die Arbeit ermöglichte.

Inhalt.

	Seite
I. Charakterisierung der stilistischen Richtungen der nachdufayschen Zeit.	1
a) Cambraier, b) Okeghem, c) Busnois, d) Antwerpener, e) Tinctoris, f) Okeghems Schule (Pariser): Agricola, g) Frottolisten, h) Das Ver- hältnis der Niederländer zu der italienischen Kunst: Agricola, Isaac, Josquin, Compère und die Cambraier.	
II. a) Gegenüberstellung verschiedener Bearbeitungen einzelner Cantus firmi:	
1. Forsseulement	16
Okeghem, Brumel, Larue, Jo. Agricola, Jac. Tomman, Ghiselin- Verbonet, Ghiselin-Josquin, Reingot, Pipelare, De Orto, (Willaert), — Unbekannte — Obrecht.	
2. De tous biens plaine	34
Ghizeghem, Compère, Deplanque, Josquin, Bourdon, Agricola, Japart, Crisp. de Stappen, D'oude Schuere, Unbekannte — Obrecht.	
3. L'homme armé	47
Zusammenstellung der Bearbeitungen. Dufay, Faugues, Caron, Josquin (2), Larue, Brumel — Obrecht.	
4. Jay pris amours	61
Okeghem (!), Busnois, Japart (2), (Martini), Isaac (3), Unbekannte — Obrecht.	
5. T'Andernaken	72
Brumel, Agricola, Lapidica, — Obrecht.	
6. Cela sans plus	75
Colinet de Lannoy, Jo. Martini, — Obrecht	
7. Caput	80
Dufay, Okeghem, — Obrecht.	
8. Malheur me bat	85
Okeghem, Agricola, Josquin, — Obrecht.	
9. Je ne demande	93
Busnois, Agricola, — Obrecht.	
10. Fortuna desperata	99
Pinarol, Martini, Isaac (4), (Senffl [4], Breitengraser, Busnois), Unbekannte, — Josquin, — Obrecht.	
b) 1. Ergänzende Bemerkungen.	116
Missa s. Donatiani, — Missa »De tous biens«, — Missa »Pfausenschwanz«, — Missae »Adieu mes amours« I und »Car- minum«.	

2. Obrecht fälschlich zugeschriebene Werke	119
Motette »Si dederò« — von A. Agricola; Canon W. W. Nr. 17. — aus dem Kreise des Pierre de Larue; Mijn hert — von Pierre de Larue; Pater noster — von Adrian Willaert; Ein frolic wesen — von Isaac, mit Zusatzstimmen von Obrecht.	
III. Zusammenfassung.	127
Entwicklung und Bedeutung Obrechts. — Sein Verhältnis zu seinen Zeitgenossen und zu uns.	
Notenanhang	I

Bemerkung!

Bei den mit Ziffern angegebenen Akkorden bedeutet die römische Zahl den Baßton und nicht den Grundton des Akkords. Also:

$\overset{6}{\text{III}}$ = Sextakkord der ersten, $\overset{6}{\text{II}}$ = Sextakkord der siebenten,
 $\overset{6}{\text{VII}}$ = Sextakkord der fünften Stufe usw. . . .

Es liegt in der Natur der kunstgeschichtlichen Forschung, daß ihre erste Aufgabe in der übersichtlichen Gruppierung der Erscheinungen gesehen wird. Es werden also zunächst immer jene Merkmale am schärfsten herausgearbeitet, die uns geeignet scheinen, feste Anhaltspunkte zur zeitlichen Bestimmung der Kunstwerke (genauer gesagt: der Meister) abzugeben. Auf's schönste gruppieren sich also die gefundenen Tatsachen um runde Jahreszahlen und bedeutende Persönlichkeiten, und wenn eine glücklich herausgegriffene technische Eigenart öfters zu finden ist, spricht man mit Vorliebe von »Schule« statt »Zeitalter«. So hören wir z. B. den Ausdruck »die Schule Okeghems« auf Schritt und Tritt und sogar auf ältere Meister angewendet.

Wenn Hugo Riemann gelegentlich der Besprechung der deutschen Komponisten des 15. Jahrhunderts ihre deutsche Eigenart ausdrücklichs betont, aber verschweigend, worin dieselbe bestehe, auf den Einfluß Okeghems zu sprechen kommt, der uns aus dem Kriterium der Imitation ersichtlich sei, so ist das dieser Bestrebung nach Gruppierung zuzuschreiben, aber bei weniger scharfsichtigen Geschichtschreibern führt das zum Schaffen des Generalbegriffs der »Zeit Okeghems«, in den alles einverleibt wird, was von Dufay bis Willaert Kunstmusik getrieben, und es ist noch zu begrüßen, wenn das alles nicht die »Schule Okeghems« genannt wird.

Es kommt uns aber heute nicht nur auf die zeitliche Bestimmung der Kunstwerke und ihrer Meister an, uns reizt es schon, die tieferen Zusammenhänge zu erforschen, den ganzen Organismus der Entwicklung, ihre Wurzel, Richtungen und Ziele darzustellen, und da stößt man immerfort auf unüberbrückte Lücken unserer Kenntnisse, auf scharfe zeitliche Trennungen, die ehemals, der Übersichtlichkeit wegen geschaffen, ihre guten Dienste geleistet haben können, heute aber wegen der Zähigkeit, mit der sie auch die wissenschaftliche Forschung beherrschen, mehr schädlich als nützlich, mehr hemmend als fördernd genannt werden müssen.

Wir wollen also zunächst die stilistischen Richtungen klar zu scheiden und ihr Herkommen festzustellen versuchen. Da aber selbst das wichtigste biographische Material oft schmerzliche Lücken aufweist, andererseits aber die gründliche Erforschung der Frage nur nach stilkritischer Spezialuntersuchung der einzelnen Komplexe möglich wäre, müssen wir uns mit einer groben Lösung begnügen.

Ist noch um die Wende des 14. Jahrhunderts Paris der Mittelpunkt französischer Kunst und Kunstmusik, so rief das schnelle Aufblühen des burgundischen Landes, die frische, verbrauchsfähige, kunsthungrige Kultur des burgundisch-flandrischen Hofes und ihrer Länder einen plötzlichen, sich auf alle Gattungen der Kunst erstreckenden Wandel hervor. Mit der Verschiebung des politischen Schwerpunktes von Paris über das eigentliche Burgund nach Flandern hält die Kunstproduktion am engsten Schritt. — Tritt uns noch um 1400 Paris als Wirkungsstätte der Meister Tapissier, Carmen, Cesaris entgegen, so erreicht am Anfang des neuen Jahrhunderts Cambrai und seine Singschule den höchsten Ruhm: Sie ist die Hauptstätte musikalischer Ausbildung und das große Reservoir aller Herrscherkapellen. Meister wie Grenon oder die beiden Lantins, vornehmlich aber Binchois und Dufay vertreten sie aufs glanzvollste und sichern ihr durch letzteren, der als Kanonikus in Cambrai seit etwa 1445 ansässig war, auf lange Zeit ausgesprochene Führerrolle.

Guillaume Dufay, der bedeutendste Meister der Zeit, muß auf die ganze Generation burgundisch-flandrischer Musiker den größten Einfluß ausgeübt haben. Die Kompositionen der mit Cambrai in Beziehung stehenden Meister, wie Caron, Regis, Ghizeghem, auch Okeghem und Busnois, um nur die bedeutendsten zu nennen, zeigen eine Reihe gemeinsamer Züge, die nur aus der Kunst Dufays abgeleitet werden können. —

In der Frühzeit Dufays besteht der in der Regel dreistimmige musikalische Satz aus einem ruhig fließenden Tenor (Cf.), einer Gegenstimme, Discantus, die die Trägerin der Hauptmelodie ist, und einer dritten, Kontra, die aus dem Bestreben, der Harmonie größere Fülle zu verleihen, geboren ist und als solche in ihrer Sprunghaftigkeit der linear-logischen Führung oft entbehrt. Die beiden Unterstimmen ergeben die harmonischen Funktionen, in deren Rahmen die Oberstimme frei-melodisch die Rolle der Hauptstimme spielt. Daher ist sie an Bewegung, rhythmischen Kombinationen, frei eintretenden Wechsel- und Durchgangstönen, Kadenzfiguren die reichste. Sie hat aber, eben der freien Melodik wegen, nicht die Festigkeit einer thematisch-motivisch gedachten Melodie, deren Kerntöne in Figuren aufgelöst Ornamente bilden, sondern Haupt- und Wechselöne, lange und kurze Werte, melodische Schwerpunkte und Durchgangstöne schmelzen in einheitlicher, ausdrucksvoller, in Rhythmik und Bewegung fast gestenhafter Melodie zusammen.

Schon in späteren Arbeiten Dufays ändert sich das Bild wesentlich: ein Streben nach Gleichwertigkeit der Stimmen, aber auch nach Differenzierung ihrer Rollen ist nicht zu verkennen. Durch die immer mehr zur linear-logischen Melodie herausgebildete Kontrastimme gewinnt das untere Stimmenpaar bedeutend an Gewicht: ihre größere Beweglichkeit und die dadurch herbeigeführte Verdichtung der harmonischen Bewegung

(der Harmoniewechsel) begrenzt die Freiheit der Oberstimme in jeder Hinsicht. Sie wird in der Rhythmik fester und schlichter und wird den anderen Stimmen auch im Duktus der Melodie mehr angepaßt. — Oft ist eine Anlehnung an den Tenor zu finden, indem sie abschnittsweise dessen erste Töne zum Ausgangspunkte wählt und hiermit eine einfache Form der Imitation in die Satztechnik einführt.

Das oft zitierte, schöne Beispiel, die Chanson »Cent mille escus«, ist sicherlich nicht von Dufay, wie nach der Attribution des Codex Pixerecourt¹⁾ allgemein angenommen wird, stilistisch entspricht sie dem oben Gesagten nicht, und ist einem der Schüler Dufays zuzuschreiben. Tatsächlich ist eine in den beiden Oberstimmen identische Bearbeitung Carons²⁾ zu finden. Aber die Chanson »Du tout méstoie«³⁾ illustriert aufs lehrreichste den späten Dufay-Stil.

Bereits bei Schülern Dufays, wie Regis, Caron, Ghizeghem, klärt sich der Satz vollends. Allgemein sind ihre Liedsätze dreistimmig; die in späteren Quellen (Petrucci-Drucke) befindlichen vierstimmigen Sätze haben meist nachweisbar später hinzugefügten Altus. So z. B. Hayne van Ghizeghems »De tous biens plaine«⁴⁾, desselben »Amours«⁵⁾, oder Carons »Helas«⁶⁾. Fast ausschließlich stehen die Sätze im Tempus imperfectum (diminutum), und in ihnen ist die klare Scheidung in Baßstimme und zwei, zumeist imitiert gehandhabte, Oberstimmen durchgeführt. In der Unterstimme sind Stellen, wie in Carons »Vive Carloys«⁷⁾, Takt 50—55 (vgl. Bd. II, Nr. 2) nicht selten. Der Diskant hebt sich kaum durch etwas größere Lebendigkeit hervor. Punktierung der Durchgangstöne, Vorhalte an Kadenzstellen und Antizipation wichtiger Melodietöne (z. B. des Kadenzvorhaltes) sind das Rüstzeug der feineren rhythmischen Differenzierung. Selbst sie werden sparsam angewandt und eilen, in die erwünschte Auflösung hinüberzugleiten (z. B. Ghizeghem: »De tous biens«⁴⁾, Takt 25—27), oder umschreiben den Zielton zur Abrundung der Auflösung (z. B. Caron: »Helas«⁶⁾, Takt 9). Selbst Synkopen werden der Spannkraft

¹⁾ Paris, Bibl. Nat. fond. fr. 15123. Vgl. Ambros, Bd. II, Anh.

²⁾ Rom, Casanat. (O. V. 208) 2856; (Cod. Dijon?); auch Florenz, XIX. 59. fol. 71 v unter dem Namen von Busnois!

³⁾ Paris, Bibl. Nat. fond. fr. 15123, fol. 123 v—124 v —; anonym: Florenz, B. N. XIX. 59. fol. 25 v u. XIX. 176, fol. 10 v. — Vgl. Bd. II, Nr. 1.

⁴⁾ Perugia, Bibl. Comm. G. 20; Rom, Casanat. 2856; Cod. Dijon; Florenz, B. N. XIX. 178, fol. 34 v; Pavia, U. B. 362; usw. — Odh. A. fol. 23.

⁵⁾ Perugia, Bibl. Comm. G. 20; Rom, Casanat. 2856; — Trient, D.T.Ö. VII, 257, Odh. A. fol. 11.

⁶⁾ Perugia, Bibl. Comm. G. 20; Paris, Bibl. Nat. fond. fr. 15123; Cod. Dijon; Florenz, XIX. 59; Florenz, Panc. 27; Trient, D.T.Ö. VII, 248; — Odh. A. fol. 15. —

⁷⁾ Rom, Casanat. (O. V. 208) 2856; anon.: Florenz, B. N. XIX. 59, fol. 221 v.

den Schlußakkord hinausläuft, hier eine gewisse Schüchternheit in der Harmonik durch die achtsame Einführung und Mehrdeutigkeit der Akkorde, dort genaue Betonung der Funktion.

Wenn wir nun diese Merkmale zusammenfassen, so steht eine Kunst vor uns, die auf Feinheit und Ruhe achtet, große Steigerungen, starke Gegensätze vermeidet, sich im Ausdruck mit der kleinsten Intensität begnügt, aber durch Einfachheit und Zurückhaltung im melodischen, rhythmischen und harmonischen Flusse den Ausdrucksgehalt voll zu bewahren versteht.

(Manche Meister aus dem Schülerkreise Okeghems zeigen noch einen engen Zusammenhang mit der Cambraier Kunstrichtung, wenn sie auch oft das äußere Gewand der Okeghemschen Lehre tragen. Es soll hier nur Ghiselin-Verbonet genannt werden.)

Ist die Kunst der vorher besprochenen Meister die Weiterführung und Übertragung der Bestrebungen Dufays auf die Kleinkunst, indem sie durch Vereinfachung der Melodik, Annäherung der Stimmen aneinander und Ausarbeitung des harmonischen Gerüsts einer Differenzierung der Form die Wege bahnt, so zieht der bedeutendste Schüler, Jan van Okeghem, andere Folgerungen aus demselben Ausgangspunkt. Er kommt aus Flandern, und seine erste musikalische Ausbildung erhielt er wahrscheinlich (wenn das angenommene Geburtsdatum stimmt) an der Kathedrale zu Antwerpen, die eine große, wenn auch heute noch nicht erforschte Rolle gespielt zu haben und der Sitz einer in manchen Zügen selbständigen Kunstrichtung gewesen zu sein scheint. Von dort mag Okeghem das Verständnis für die großzügigen Seiten der Dufayschen Kunst mit sich gebracht haben, denn, soweit wir heute sein Schaffen überblicken können, ist es eine organische Weiterentwicklung der Kunst des Cambraier Meisters. Auch ihm schwebt die homogene Stimmbehandlung vor, aber auch weiter darüber hinaus ein Ideal, das auch die Verwirklichung solcher Dinge, die in den beiden, der Cambraier und seiner, Richtungen von demselben Willen diktiert sind, im eigenen Sinne umformt.

Ist für die Kleinkunstmeister das Einfangen der Melodie in die Schranken des immer fester ausgebauten harmonischen Gerüsts charakteristisch, so ist bei Okeghem die frei-polyphonische Behandlung der Stimmen das alles durchdringende Prinzip.


Polyphonie aber heißt: Alle Stimmen im Sinne der melodischen Logik gestalten; alle Stimmen in ihrem vollen melodischen Gewicht zur Geltung kommen lassen; und alles, was die freie Entfaltung des melodischen Gewebes hindern könnte, möglichst in den Hintergrund drängen.

Die Stimmen wachsen also nicht aus dem Boden der harmonischen Vorstellungen heraus, sie sind nicht in Baß- und Oberstimmen getrennt

und (an Phrasenenden) an die ewigen Kadenzfiguren gebunden; die Länge der Phrasen wird nicht durch Kadenzen bestimmt, und auch die Stimmen beeinflussen einander darin nicht; sondern sie sind mit Vorliebe gegeneinander gesetzt, ihre Selbständigkeit durch das selbständige Auftreten der melodischen Höhepunkte und Schlüsse betont.

Das bedeutet aber, daß die Kadenzen, und dadurch auch die harmonischen Funktionen, fast vollkommen ihre formbildende Bedeutung einbüßen. Sie haben, da doch die Melodien nicht aus ihnen geboren sind und sich ihnen auch nicht unterordnen lassen, durchweg nur als sekundäre Erscheinungen zu gelten, als etwas, was nicht vermieden werden kann, aber so behandelt werden muß, daß eine möglichst kleine Störung und ein möglichst kleines Auffallen erreicht wird. Regelmäßige Durchbildung der Kadenzen kommt nur an End- und (durch den Text gegebenen) Teilschlüssen vor, sonst, wenn sie auch durch die Bewegung der Stimmen hervorgerufen werden, sind sie durch schwache Vorbereitung und Auflösung entkräftet. Trugschlüsse und durchgehende nicht-kadenzierende Stimmen tun dazu ihr Bestes. Auch ein mannigfaltiger Gebrauch der verschiedensten Vorhalte und Antizipationen ist zu vermerken. Wenn nur die Freiheit und Schönheit der melodischen Bewegung erreicht ist, wird auf Fülle und natürliche Entwicklung der Harmonie durch funktionelle Gegenüberstellung wenig Wert gelegt. Schwache Kadenzen, darüberhin gespannte melodische Bogen, das Ausspielen der melodischen Perioden gegeneinander erschweren (und verhindern) jede formale Differenzierung, und so gesellt sich zur Homogenität der Stimmen auch die der Form.

Untersuchen wir daraufhin z. B. die Chanson »Je nay deul«¹⁾, ein Stück, wo sich Ambros, der beste Musiker unter allen Musikhistorikern, zu der Bemerkung »Gesang schönster Art« berechtigt fühlt. Die ganze Komposition ist eine Reihe von verhinderten, schwachen und hinausgeschobenen Kadenzen; durch die Imitation gleich am Anfang wiederholt auftretend (Takt 3 und 6) und immer durch das Aufhören der tiefsten Stimme und eine trugschlußartige Wendung(*G-A*) verschoben, sollten sie auf die durch Volltönigkeit der Dominante und der Kadenzwendung

der Oberstimme:  in aller Stärke exponierte

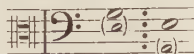
Kadenz (Takt 11—12) vorbereiten. Aber selbst diese wird durch Trugschluß und die Bewegungsenergie der drei unteren Stimmen geschwächt. Von hier an wieder Kadenzversuche (Takt 16—17): Trugschluß: *A-B*, der gleich wieder kadenzierend einen durch frisch einsetzende Bewegung und sofortige Weiterführung unbedeutenden Ganzschluß hervorruft

¹⁾ Ambros, V, S. 10; Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 94.

(Takt 18—19, A-D). Dann wiederholt sich der Trugschluß (Takt 21—22, A-B), und endlich mündet der harmonische Fluß mit dem Halbschluß (B-A, Takt 24—25) an der Textzäsur. Die harmonische Struktur ist also von Takt 15 an:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} & 15 & & & & & 20 & & & & & & & & 25 \\ d: & \text{I} - \text{V} - \text{VI} - (\text{I}) \text{V} - \text{I} - \text{II} - \text{I} - \text{V} - \text{VI} - \text{III} - \text{IV} - \text{V} - \text{VI} - \text{V} \end{array}$$

Im zweiten Teil dasselbe Bild: (Takt 32—33) Trugschluß, derselbe eine Quarte höher mit ausgetauschten Motiven (Takt 35—36). Letztere noch durch die eintretende Baßstimme in v-iv verwandelt. (Hier steht die Bemerkung von Ambros.) Dann (Takt 38) ein durch Bewegung geschwächer Ganzschluß C (Takt 45—46); dann wird eine langersehnte und wohl-vorbereitete Dominante in v-i⁶ gelöst. In den beiden letzten Kadenzen (Takt 48—49 und Schluß) ist durch die Tenorbewegung:



der Leitton unmöglich gemacht oder, was noch schwächer ist, nicht aufgelöst.

Im Liede »Lauter dantant«¹⁾ ist die erste (auch noch unvollkommene) Kadenz mit wiederholten Trugschlußbewegungen (Takt 10—11, 12—13) bis Takt 18—19 ausgeschoben. Die erste durchgebildete Kadenz kommt erst in Takt 26—27, die zweite am Schlusse (Takt 36—37). Breiten Raum nehmen der harmonisch-logischen Kadenzierung widersprechende Melodiewendungen, Phrasen- und Motivschlüsse, wie die Cambiata und der Terz- und Quintfall ein.

Selbst die Imitation ist in den Dienst der Vermeidung der formalen Differenzierung gestellt. Auf den Anfang von »Je nay deul« ist schon hingewiesen worden, dieser steht auch nicht allein: z. B. in »Lauter dantant«, Takt 9—13, in »Ma bouche rit«²⁾ (vgl. Bd. II, Nr. 5), Takt 17—12 und Takt 33—36 verhindert sie die Kadenzierung durch Wiederholen derselben Wendung, bis die erste Stimme mit dem neuen Motiv die Kadenzierung auch harmonisch unmöglich macht. (Vgl. auch die Imitationen der Messe »Cuiusvis toni«³⁾ z. B. in »Qui venit«.)

Aus diesem Prinzip der Homogenität erklärt sich am besten auch die wachsende Bedeutung der Imitation, die doch keineswegs nur aus dem Bestreben, dieselben Textworte in den verschiedenen Stimmen mit demselben Motiv zu bekleiden, geboren sein kann, sondern auch aus rein inneren musikalischen Ursachen geschöpft haben muß. Ich glaube sogar, die Mutter ist doch die Musik, und die Textbehandlung wird nur als Hebamme beigestanden haben.

¹⁾ Ambros, V. S. 12; Rom, Bibl. Casanat. (O.V. 208) 2856, fol. 44.

²⁾ München, St.-Bibl. Mus. Ms. 3232; Rom, Casanat. 2856; Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. f. fr. 4379; Cod. Dijon; Florenz, B. N. XIX. 176, fol. 33^v. Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 59; Formschneider, 1538, Nr. 86; Petrejus 1538.

³⁾ Ambros, V; siehe auch Peter Wagner, Gesch. der Messe, S. 108.

Im Laufe seiner ungefähr 50jährigen kompositorischen Tätigkeit bleibt Okeghem diesen Prinzipien treu: obwohl in späteren Arbeiten die Melodien festeren Umriß, die Imitation konsequentere Durchführung und auch die, allerdings immer schwachen, harmonischen Einschnitte größere Regelmäßigkeit aufweisen, wie z. B. in den Chansons »Malheur me bat«¹⁾ oder »Petite camusette«²⁾, ja, im Vergleich zu früheren, wie »Ma bouche rit«³⁾ oder »Se vostre cœur«⁴⁾, auch in »Je nay deul«, so ist doch immer in erster Linie auf schöne melodische Bewegung und Fluß in allen Stimmen, auch auf Kosten der Harmonie und der Form, geachtet. Ein schöner Beleg dafür ist, wie die sich von selbst gebende Form der Chanson »Petite camusette« (vgl. Bd. II, Nr. 6) durch den ununterbrochenen Fluß der Oberstimme verschleiert wird. Der Vergleich mit der Bearbeitung Josquins⁵⁾, der die Form A-B-A (12-12-12 Takte mit vier Takten Kopf und vier Takten Schluß) gewählt hat, ist nicht ohne Interesse.

In mancher Hinsicht steht der Burgunder Antoine Busnois zwischen den beiden Richtungen. Seine kontrapunktische Geschicklichkeit hat schon Ambros genügend betont. Durch seine liedmäßige Melodik, straffere Rhythmik, genauere Fixierung der Rollen der einzelnen Stimmen (namentlich des Basses), die jedoch oft alle imitieren, durch sein festes Harmoniegefühl und durch den Melodiephrasen entsprechendes Ausarbeiten der Einschnitte steht er ungleich fester am Boden als Okeghem, dessen »Weibliche Zartheit« (Ambros), jenes Schweben, das durch die andersgeartete harmonische, melodische und formale Einstellung hervorgerufen wird, ihm ziemlich ferne bleibt. Aber das Abwägen der einzelnen Töne, die kleinlich-feine Ziselierarbeit der Kleinkunstmeister ist ihm vollends fremd; seine Melodien haben einen ursprünglichen Schwung und lassen ihren einfachen Kern gern in einer ungemachten, fast improvisierenden Weise ornamentieren. In diesem Punkte steht er Okeghem entschieden nahe; jedenfalls waren ihm, wie sein »In hydraulis«⁶⁾ dokumentarisch und musikalisch klarlegt, die Ziele und Mittel Okeghems nicht ganz unbekannt. Bei beiden Meistern ist auch als äußeres Merkmal das gelegentliche Anwachsen der Stimmenzahl der Chansons (in den späteren Werken?) auf vier zu vermerken. —

¹⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 68; abgedr. in der Obrecht-Ausg., Bd. I, S. 189.

²⁾ Petrucci, Canti C, 150, fol. 125; Florenz, Ist. Mus. 2439, fol. 31 v.

³⁾ Das unbedingt vor 1461 entstanden ist, denn die Münchener Quelle stammt aus diesem Jahre.

⁴⁾ Ambros, V. S. 16. — Rom, Bibl. Casanat. (O. V. 208) 2856.

⁵⁾ Ges.-Ausg. V. S. 43.

⁶⁾ D.T.Ö. VII. 105. Das Stück ist unbedingt vor 1467 entstanden, da Karl der Kühne noch Comes de Chaulois genannt wird.

War die zentrale Stellung Cambrais durch die Verschiebung des politischen und kulturellen Schwerpunktes nach Flandern nicht zu erschüttern, wirkte die Tradition und das Ansehen des alten Hochsitzes musikalischer Kultur weiter fort, so konnte sie der Bildung neuer Zentren, kleinerer Bollwerke der nördlicheren Musikübung, nicht Einhalt gebieten. Dem Äußeren nach in ihrem Banne, dem Ziele nach aber durchaus auf eigenen Beinen, richtet sich eine Generation flandrischer Meister auf. In Brügge und Antwerpen herrscht reges Musikleben; und sind Okeghem und durch ihn manche andere, wie Gaspar van Weerbecke oder Johannes Tinctoris, ins Cambrai-Pariser Fahrwasser geraten, so sondert sich doch eine Gruppe ab, die die übernommene, überkommene Musik nach eigenem Empfinden umformt. Ist doch die Antwerpener Kirchenmusik noch von Cambrai aus eingerichtet worden, so ist schon der dortige Jacob Barbireau das Haupt der flandrischen Meister, und so möchte ich von einer Antwerpener Schule oder Richtung sprechen. Ihre Rolle und Entwicklung ist heute kaum noch im Umrisse zu sehen, wird doch alles, was nicht in der direkten Linie Dufay-Okeghem-Isaac-Josquin liegt, von der Forschung beiseite gelegt, in volles Dunkel gehüllt. Wie hätte man sonst einen der typischen Repräsentanten dieser Gruppe, Philippe Basiron aus Brügge, der kaum älter sein kann als Pierre de Larue¹⁾, wiederholt in die »Übergangszeit« (Oh! Hilfsbegriffe!) zwischen Dufay und Okeghem zu weisen versucht.

Verschwindend klein ist das Material, das zur Untersuchung vorliegt. In Neudruck finden sich nur die Messe »de Franza«²⁾ von Basiron und die Lieder »Scoen lief«³⁾ und »Pfauenschwanz«⁴⁾ von Barbireau, außerdem sind noch handschriftlich Kompositionen erhalten, die mir aber bis auf ein »Kyrie Paschale«⁵⁾ des Barbireau bisher unbekannt sind. Jedoch lassen sich einige markante und charakteristische Züge feststellen. Am auffallendsten ist die breite, oft volksliedartige Melodik, deren Figuration doch nie als leichtes Figurenwerk anmutet, sondern auch an den lebendigsten Stellen eine gewisse Schwere, ja Schwerfälligkeit an sich hat. Die Rhythmen der Stimmen sind oft gegeneinander gestellt, um dann doch in einer Fauxbourdon-Wendung zusammengefaßt zu kadenzieren. Diese treten gerne an Pausenstellen der Cf.-Stimme auf und führen die Periode zum tonal befriedigenden Abschluß. Imitationen sind diesem

¹⁾ Vgl. die Daten zerstreut bei Vanderstraeten: *La Musique aux Pays-Bas*. Seine Messe »L'homme armé« datiert 1484. (Vgl. Cittadella.)

²⁾ Sonnleithner-Forkel, *Denkmälerband*, Stb. Berlin. — Petrucci: *miss. div. auct. lib. I*. 1508, Nr. 2.

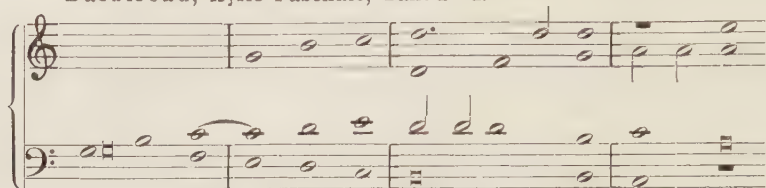
³⁾ Obrecht-Ausgabe. Bd. IV, S. 128. Rom, Bibl. Casanat. 2856

⁴⁾ M. f. M. Sg. VII. (1875) Beilage S. 60.

⁵⁾ Univ.-Bibl. Jena, Ms. 22. — Nat.-Bibl. Wien. (I. 12).

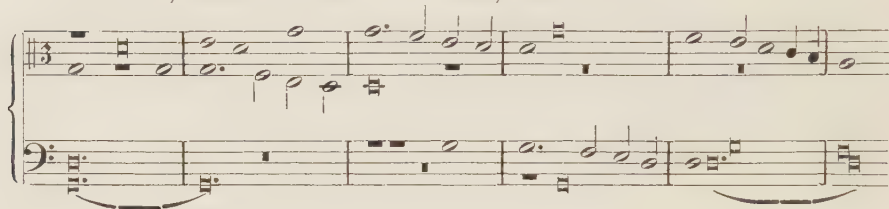
Stile im Grunde genommen fremd, denn die durch sie geforderte durchbrochene Arbeit liegt nicht in ihrem Interesse. Sie wird zwar der Mode wegen ab und zu an Satzanfängen angenommen, jedoch nur in wenigen Tönen. (Z. B. Barbireau: »Kyrie Paschale«, Anfang.) Auch treten Imita-

Barbireau, Kyrie Paschale, Takt 1—4.

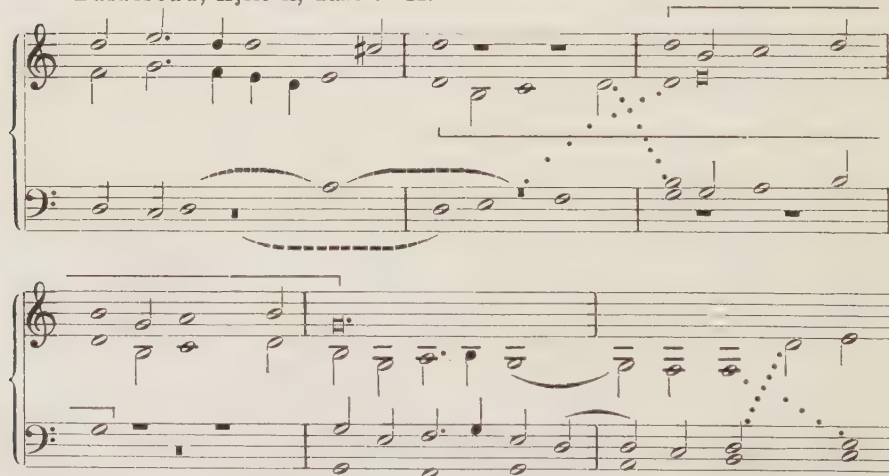


tionen auf, die aus einem anderen Motiv sich unmittelbar entwickeln, die nicht frisch eintretende Motive, sondern Umbiegung nach dem Muster eines anderen, also nicht »textgeboren« sind.

Basiron, Missa de Franza: Et in terra, Takt 30—35.



Barbireau, Kyrie II, Takt 7—12.

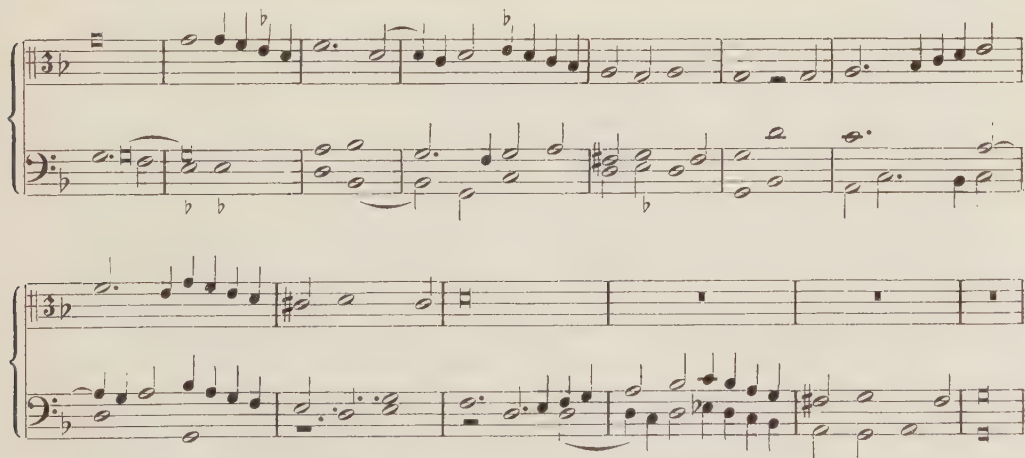


Nicht als Imitation, sondern als Wiederholung sind diejenigen Stellen anzusprechen, die ein Motiv nach seiner Kadenz in der anderen Stimme anklingen lassen. Solches wird ja oft durch die langen Noten des Cf.,

mitunter auch sequenzial hervorgerufen, wird aber nie zum rein figurativen Gebilde, wie das bei Okeghem-Schülern oft zu finden ist. (Barbireau, »Christe«, Takt 1–7 und Takt 28–35¹⁾.) Ab und zu schimmert aus solchen Dingen schon etwas von der strengen, gesetzmäßigen Arbeitsweise des reifen Obrecht hervor. Auch harmonisch weichen sie von den anderen Schulen ab. Breite, auch an dreistimmigen Stellen volltönende Harmonien, gewandte Gegenüberstellung der gut ausgebauten Kadenzen, die schon die virtuelle Herrschaft der Hauptakkorde anzudeuten wissen: das sind die wichtigsten Merkmale.

Hier ist im Keime schon vorhanden, was uns bei Obrecht durch Aufnahme und Entfaltung langsamer Errungenschaften im ganzen Entwicklungsprozeß bis zur Reife entgegentritt. —

Es ist hier am richtigen Orte, eines der bedeutendsten Außenseiter in der praktischen Musik, des Johannes Tinctoris, Erwähnung zu tun. Schon äußerlich der Cambraier Musikübung ergeben, wie das aus seinen theoretischen Werken durch das ehrfurchtsvolle Nennen der Namen Dufay und Binchois, aber auch durch das Lob, das er den Meistern Regis und Caron zollt, und durch die Dedikationen an Hanard, Okeghem und Busnois erhellt, zeigt er auch in seinen Kompositionen den innigsten Zusammenhang mit dieser. Er ist zwar typischer Repräsentant des Kleinkunststiles, aber durch sorgsame Durchbildung der Nuancen, gute Gliederung der Melodien, wohlberechnete imitative Wiederholung einzelner Glieder und feines Formgefühl den anderen in mancher Hinsicht überlegen (z. B. »Virgo dei throno digna«²⁾, Takt 1–13).



¹⁾ Vgl. Bd. II, Nr. 7.

²⁾ Petrucci, Mot. A. 1502; Bologna, Univ.-Bibl. Ms. 2572; Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59. fol. 19 v.

Die Durchführung des Diskantmotivs in allen Stimmen, die fast genaue Wiederholung des Diskantkontrapunktes im Alt und die so gestaltete Periodisierung $6 \mid 4 \mid 4 \mid$ mit den entsprechenden Schlüssen in *G*, *D*, *G*; die geschickte Kürzung des Motivs und ihre Einführung in den anderen Stimmen sind nicht überbotene Satzfeinheiten. Ebenso die famose Durchführung des Kanons der zwei Oberstimmen im Liede »Helas«¹⁾ (vgl. Bd. II, Nr. 8). Erst mit dem zweiten Motiv des Diskants (Dux) beginnt die Nachahmung des Tenors, die aber unmittelbar aus dem freien Anfang der nachahmenden Stimme fließt und ihren Fluß bis zur Kadenz (Takt 17) behält. Beide Stellen zeigen einen starken Hauch Okeghemschen Geistes.

Für uns gewinnt aber Tinctoris weit größere Bedeutung durch das Aussprechen eines Prinzips, das schon lange alle kompositorische Tätigkeit der Zeitgenossen zu beherrschen scheint, in dieser klaren Aufstellung aber das Immerstärkerwachsen des Bestrebens beweist: Es ist die Stelle (*De Contrapuncto*²⁾, Lib. III. Cap. VIII), wo er die Mannigfaltigkeit der Komposition fordert. An sich klingen die Sätze ziemlich harmlos, aber es wäre nicht schwer, sie so auszudeuten, daß hier nicht nur die Mannigfaltigkeit im kleinen, also bezüglich Figuren, Rhythmen usw. gedacht ist (davon spricht er schon im Lib. III. Cap. VI), sondern auch die Mannigfaltigkeit in der Formgestaltung. Tatsächlich zeigt aber die Praxis, daß in dieser Zeit eine neue Richtung im Entstehen begriffen ist, und daß hier zwei Stilideale aufeinander prallen.

Ganz oberflächlich kann man den Gegensatz als »Niederlande-Italien« formulieren.

Niederlande bedeutet aber in erster Linie Okeghem und seine Schule, die die Bestrebungen des Meisters weiterführt. Als charakteristischstes Beispiel soll Alexander Agricola hingestellt werden (1446—1506). Bei ihm werden die gesangvollen Linien Okeghems in ein System bewegter, reich ornamentierter Motive verwandelt, die gern dem Meister abgelauchten stereotypen Formeln den Eintritt gewähren. Das Hauptgewicht ist auf die volle Ausnützung der Bewegungsimpulse gelegt: Sequenzen, Sprunghaftigkeit der Melodieführung und ihre Weiterleitung über die harmonischen Kadenzen hinaus, Synkopen, Vorhalte und das Hinausschießen ihrer Auflösung, wie das der Durchgangstonreihen über den Zielton hinaus, leisten hierzu wertvolle Dienste.

Sequenzen und Wiederholungen sind gern ungleich, also nie den Großtakt, die klare Gleichmäßigkeit der Gliederung hervorhebend gebaut; sie entwickeln sich durch das Weiterrollen der Bewegung und weisen

¹⁾ Petrucci, *Odh.* A, 1501, fol. 58.

²⁾ Coussemaker, *Scriptores* IV. S. 152.

in den einzelnen Gliedern gern verschiedene Fassungen auf, sei es durch Veränderung unwesentlicher Töne oder Tongruppen, sei es durch unregelmäßiges Auftreten auf verschiedenen Tonstufen. Diese Impulsivität der Bewegung zeigt sich auch in der Ornamentik und Rhythmik. Seine Figuren, obwohl sie mit denen der anderen Okeghem-Schüler identisch und wohl dem Altmeister abgelauschte Idiotismen sind, haben durch ihre Einflechtung nicht nur die Rolle der Belebung der Linie und des Rhythmus, sondern sind Veranlasser von immer neuen Bewegungen. Vorhalte wünschen sich in einer über das Ziel hinauslaufenden Figur zu entspannen, was wiederum das Weiterrollen der Bewegung zum Zielton hervorruft. Rhythmisch begnügt er sich nicht mit den gegebenen Teilungsverhältnissen: er findet immer neue Kombinationen, stellt immer andere Unterteilungen der regelrechten Bewegung gegenüber.

In dieser Hast nach Variabilität und Bewegung wird selbst der Cantus firmus nicht geschont. Durch diminutive Umspielung wird er in das Gewebe der Stimmen eingeflochten, mit seinen Figuren die Figuration der anderen unterstützend, mit seinen langen Noten die Wiederholung der Motive fordernd, mit seinem Auf- und Abstieg die Sequenzbildung hervorruhend.

Dieses Streben kann sich mit der formalen Differenzierung, mit dem scharfen Absetzen der Formteile, mit den Innenkadenzen nicht abfinden. Die Bewegung schießt über sie hinaus, ja, je größer die Kadenzgefahr, um so mehr wird ihr durch Gegenüberstellung der Stimmenschwerpunkte, durch Dehnung oder Kürzung der wiederholend durchgeführten Motive (*«Tout a par moy»*¹⁾), durch förmliche Cumulusbildungen der Figuration entgegengetreten. Harmonisch sind die tonalen Schwerpunkte da, kontrapunktisch aber werden sie boykottiert; zu innerlich gutgebauten, nach außen gleichgewichtigen koordinierten Formteilen kann es nie kommen, das würde im Gegensatze zu dieser Kunstanschauung stehen. Für sie ist die Musik nicht Form, nicht faßbar, sie ist etwas Zeitliches, immer Bewegtes, immer Verschiedenes; dieser Geist verleiht den Kompositionen Agricolas jenes unruhige, ungemein reizvolle, wie Ambros sagt »phantastische« Gepräge, das ihn zum charakteristischsten Vertreter des frühen Stiles der Okeghem-Schule stempelt.

Den Gegensatz dazu repräsentieren die Frottolisten. — Die Trecentokunst Italiens, die den Musikhistorikern trotz der Pionierarbeit Wolfs, Ludwigs, Riemanns und Scherings, um nur die Bedeutendsten zu nennen, mit ihrem ganzen Problemkomplex (Herkunft, Entwicklung, Aufführungspraxis und Degeneration) noch Neuland ist, stirbt um 1420 aus; die nächste Generation mag der Vergangenheit noch historisches Interesse gewidmet

¹⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 19.

und eine Zeitlang auch die Richtung weiter verfolgt haben, aber lebensfähige oder gar uns genießbare Musik konnte sie nicht mehr aufbringen. (Ugolino v. Orvieto, Antonellus und Philippoctus de Caserta.) Auf der ganzen Linie behaupten Cambrai und seine Vorposten das Feld. Franzosen und Niederländer sitzen in den Kapellen und komponieren die Festmusiken (Ciconia, Lantins, Dufay). Ihre Kunst weist wohl noch Anregungen und Beeinflussungen der Art der Trecentokunst auf, die Nordländer nehmen in der Melodik italienische Züge an, aber dies auch nur vorübergehend; die alte Kunst war im Untergehen, sie war nicht mehr traditionsfähig. Bis in die 70er Jahre zeigt Italien das Bild der schöpferischen Unfähigkeit. Und nun taucht mit einem Schlag eine Reihe von Musikern auf, die wie aus dem Nichts eine neue Kunst hervorzaubern. Sicherlich ging eine lange volksmäßige Praxis dieser Art voran; die Frottole läßt sich bereits 200 Jahre früher als volkstümliche Form, wenigstens dem Namen nach, belegen¹⁾.

Einfache, homophone Satzweise, dem Texte nachempfundene Formgebung: eine Koordination der schlichten, liedartigen, daher auch einander im Gewicht entsprechenden Melodieabschnitte, denen sich die Unterstimmen mit logischen und tonal fest auf dem Boden stehenden Harmonien fügen, sind die Haupteigenschaften dieses Stiles. Im einzelnen sei auf die durchaus zuverlässigen und bis heute noch nicht weitergeführten Untersuchungen von Rudolf Schwartz hingewiesen.

Ihre Verschiedenheit von den am klarsten, am differenziertesten arbeitenden Niederländern, den Cambraier Kleinkunstmeistern, läßt sich kurz und zusammenfassend auf einen Punkt konzentrieren:

Bei den Cambraiern finden wir die Vereinfachung, im gewissen Sinne die Erstarrung einer freien, ungebundenen Melodik; die italienische ist dagegen schon ab ovo gebunden, liedmäßig, einfach.

Dementsprechend: die Cambraier Arbeitsweise ist polyphon, die italienische homophon.

Die Glieder einer Cambraier Form sind durch die verschiedene Ausladungsstärke, also durch die verschiedene Länge der melodischen Abschnitte, bestimmt; die italienischen Formen, schon innerhalb der Perioden von inneren Kräften einem festen metrischen Bau gehorchend, werden auch im Zusammenfügen zur Koordination gleichlanger, gleichgewichtiger Glieder.

Die neuen Kunstbestrebungen konnten auf die Italien überflutenden

¹⁾ Filippo Villani sagt von Bonifazio Uberti (*Le vite d'uomini illustri fiorentini*, Ausgabe Firenze 1826, S. 40): »Questo fu il primo, che in quel modo di dire il quale i volgari chiamano frottole, mirabilmente e con gran senso usò.« — Nach Giovanni da Prato (*Il Paradiso degli Alberti*) soll dieser Bonifazio Uberti zur Zeit des Piero d'Aragona († 1285) gelebt haben.

Niederländer nicht ohne Einfluß bleiben, aber ihre Art und Stärke war verschieden. Mancher von ihnen, so am auffallendsten Agricola, der vielleicht den stärksten Gegensatz repräsentiert, nahm den italienischen Stil ohne Schwierigkeit, aber auch ohne weiteren Einfluß auf seine anderweitige kompositorische Tätigkeit auf. Allerdings mag noch hie und da der Niederländer hervorblicken in der kontrapunktischen Durchbildung seiner im italienischen Stile abgefaßten Werke. Stücke, wie »En attendant« und ähnliche französische Chansons einfacher Faktur möchte ich aber auf die Rechnung der Cambraier schreiben.

Heinrich Isaac, der schon früher in einem seltsamen Gemisch alles, Antwerpen, Cambrai, Paris, in sich aufgehamstert hat, nimmt noch mit größerem Erfolg die italienische Art an und behält sein Leben lang das Wesentliche davon.

Wenn wir die schon von Ambros¹⁾ betonte Ähnlichkeit der Kompositionen »Dieu quel mariage«²⁾ des Busnois und »Par ung jour de matinée«³⁾ des Heinrich Isaac untersuchen, wird die von ihm gemeinte Analogie in der Rollenverteilung der Stimmen, in der kontrapunktischen Anlage und Behandlung auffallen; aber der entscheidende Punkt ist doch der, daß Busnois die schon im Thema gegebene Zweiteiligkeit nicht nur außer acht läßt, sondern durch die Ausstattung derselben mit anderen Gegenstimmen scheinbar absichtlich über Bord wirft, dagegen Isaac mit sichtbarer Freude die Gelegenheit zum Schaffen einer schönen zweiteiligen Form benützt; dabei läßt er die Wiederholung, mit echt Isaacschem Feinsinn für Gestaltung und Beleuchtung der Form, aus einer sequenzartigen Episode zwischen Kadenz des ersten Teiles und zweitem Themaeintritt wieder hervortreten.

Schlichte Melodik, feines Formgefühl, das auch in den verwickeltsten kontrapunktischen Arbeiten zum Durchbruch kommt, ist die Frucht des italienischen Aufenthaltes. Es wäre reichlohnende Arbeit, seine Entwicklung einmal im Zusammenhange zu erörtern.

Josquin zeigt während seines italienischen Aufenthaltes den größten Stilwandel: aus dem Schüler Okeghems wird der Meister aller folgenden Komponisten: aus dem Komponisten des »O Venus bant«⁴⁾ oder der Messe »Gaudeamus«⁵⁾ wird der Komponist der Motetten von 1502 und 1504 oder der späte Josquin der großen Chansons⁶⁾. Die Ausbildung der ruhigen Stimmbehandlung und die Gegenüberstellung der Abschnitte,

¹⁾ Ambros, Bd. II, S. 506.

²⁾ »Corps digne-Dieu quel mariage« Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 106.

³⁾ D.T.Ö. XIV, S. 101.

⁴⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 84.

⁵⁾ Petrucci, Misse Josquin I.

⁶⁾ Ges.-Ausg. Heft I usw.

die Idee der regelmäßigen Imitation als formbildendes Element mag der Einfluß der gleichmäßigen, symmetrischen, schlichten Formen Italiens wesentlich gefördert haben.

Dagegen scheinen die Cambraier oder ihnen nahestehende Meister des Okeghem-Kreises: Tintoris, Ghiselin-Verbonet, in mancher Beziehung auch Compère, gegen italienische Einflüsse, eben wegen gewisser Ähnlichkeit der formalen Anlage, immun gewesen zu sein.

Wie sich der Nordniederländer Jacob Obrecht (ca. 1430 bis 1505) zu den Bestrebungen seiner Zeit verhält, soll in einer Reihe von Analysen der Werke verschiedener Meister über dasselbe Thema im einzelnen dargelegt werden.

Forsseulement.

Wohl in keinem Falle solcher vergleichenden Untersuchungen steht dem Forscher so reiches Material zu Gebote, als bei dem Liede »Forsseulement«. Die Handschriften St. Gallen, Stifts-Bibl. 461 und Wien, Nat.-Bibl. 18746 (II. Hälfte), letztere 1523 von Pierre Alamire geschrieben, überliefern uns planmäßig angelegte »Forsseulement«-Sammlungen, und die Codices Florenz Ist. Mus. Ms. 2439 (Cod. Basevi); Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1596 und 1597; Cod. Dijon; Rom. Cap. Giulia; Bruxelles, Bibl. Ms. 228; Florenz, Bibl. Nat. Centr. XIX. 164—167; Regensburg, Bibl. Proske Cod. Pernner; Basel, FX. 1—4; Cambrai, Ms. 125—128; Cortona 95/96 — Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1817; München, Staatsbibl. Ms. Mus. 1516; Augsburg, Stadtbibl. Ms. 142a; die Drucke Petrucci Canti B, Canti C, Arnt von Aich 1519, Formschneider 1538, Petrejus 1541, Kriesstein 1540, — steuern uns weitere Bearbeitungen bei. Insgesamt kann ich heute 32 Liedsätze von Okeghem, Obrecht, Ghiselin (Verbonet), Josquin, Brumel, A. Agricola, Larue, Pipelare, De Orto, Reingot, Joh. Agricola, Jacobus Tomman, Blankenmüller, De la Val et So (?), Willaert und Ungenannten nachweisen. Dazu kommen noch die Messen von Okeghem¹⁾, Obrecht, Pierre de Larue²⁾ und Pipelare³⁾. Und trotz des reichen Quellenmaterials scheinen mir wichtige Kompositionen, die Bindeglieder zwischen ganz verschiedenen Sätzen, mit verschiedenen Cantus firmi, abgeben könnten, verloren zu sein. So müssen wir heute die Feststellung machen, daß eine Reihe von Kompositionen keine Spur von der »Forsseulement«-Melodie oder irgendeiner mit dieser in Verbindung stehenden Gegenstimme als

¹⁾ Rom, Bibl. Chigi.

²⁾ Bruxelles.

³⁾ Berlin, Mus. ms. 40091; München, St.-B. 510; München, St.-B. Ms. 1538; Rom, Cap. Sist. Cod. 16.

Cf. aufweist. Das sind die Kompositionen von Pipelare¹⁾ und Josquin²⁾ (?) und zwei anonyme Sätze³⁾. Sie sind mit Ausnahme des Pseudo-Josquinschen Satzes, der vielleicht eine freie Bearbeitung der Diskant- und Tenormotive der Pipelareschen Komposition ist, alle auf einen Ur-Cf. zurückzuführen, dessen Zusammenhang mit dem »Forsseulement«-Liede bisher noch nicht geklärt ist. Die im Umlauf befindlichen zwei Texte erklären den Unterschied nicht, da sie beide mit beiden Melodien in Verbindung gebracht werden.

Alle anderen Kompositionen sind von dem Satze Okeghems⁴⁾ abhängig, was aus der Übernahme der Stimmen, wenn auch nur anlehnungsweise, oder aber aus der Verlegung der Okeghemschen Diskantmelodie als Cf. in den Tenor ersichtlich ist.

Der Okeghemsche Satz ist ein dreistimmiges Rondo mit zwei verwandten Oberstimmen und einer bei Okeghem sonst kaum noch einmal in so scharfer Weise getrennten, nie durchkreuzten Unterstimme, die jedoch nur am Schlusse eine einzige Baßwendung (Quintfall) aufweist und sonst so melodisch verläuft, daß sie oft als Cf. verwendet wurde. Von einem bescheidenen Imitationsversuch in der Unterquinte (Takt 50) abgesehen, ist sie ganz unabhängig behandelt. Die zwei Oberstimmen sind auch nur so weit verwandt, daß vor dem Eintritt der Diskantstimme der Tenor dieselbe imitativ vorausnimmt, dann aber umbiegend in einer synkopierten Kadenzformel ausläuft; im zweiten Teile der Komposition imitiert er in zwei Takten das Motiv der Oberstimme. Der Satz weist alle Charakteristika des Okeghemschen Stiles auf, seine Melodien (am wenigsten die Oberstimme, die vielleicht Lehngut ist) übergehen die Kadenzen, verwischen die tonalen Beziehungen, bevorzugen die fallende Terz oder Quart (evtl. mit Durchgangstönen) für die melodischen Schlußbildungen und verflüssigen dadurch auch die harmonische Struktur: bei der ausgesprochenen *A* moll-Tonalität drängt sich immer wieder die *D* moll-Harmonie als Tonika-Aspirant auf, um durch die Quartfall-Melodik der Unterstimme sofort wieder nach *A* weitergeführt zu werden. (Vgl. Takt 8–11 und Takt 26–33.) Auch der Gegensatz der *F* dur-Tonalität (in der Kadenz des ersten und am Anfang des zweiten Teiles) und der Grundtonalität *A* moll wird möglichst gedämpft durch das Ergreifen des *F* von *A* aus

1) St. Gallen, 461, S. 6; Florenz, XIX, 164–167, Anonym: Paris, 1597, LXI; Basel, Fx. 1–4, Nr. 100; Bruxelles, 228, Nr. 16; Arnt von Aich, 1519, fol. 74, abgedruckt Obrecht-Ausg., Welt. Werke.

2) Formschneider, 1538, Nr. 31; Petrejus, 1541, Nr. 73; (Bologna?)

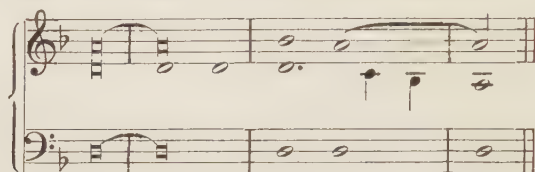
3) Cambrai, 125–128 (abgedr. bei Maldeghem, 1882, I, S. 3); Formschneider, 1538, Nr. 46. — Auch die Messe von Pipelare gehört zu dieser Gruppe. Sie baut sich auf den Tenor seiner obengenannten Liedbearbeitung auf.

4) St. Gallen, 461, S. 2; Cod. Dijon. Anonym: Paris, 1597, XXVII; Rom, Cap. Giulia, mit dem Texte: »Frayres y decedes me« (?). Vgl. Bd. II, Nr. 9.

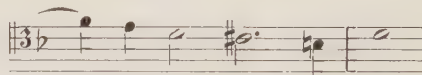
Gombosi, Jacob Obrecht.

durch einfachen Terzfall und durch die Weiterführung durch *D* über *A* in die *D*-Tonalität (Takt 61). Es ist eine Konsequenz in der Durchführung dieser Unentschlossenheit des plagalen, verschwommenen, unliedmäßigen Flusses, sowohl im Melodischen wie im Harmonischen, die auch sonst den Stil Okeghems charakterisiert.

Alle Stimmen dieses Satzes wurden in der Nachzeit als Cantus firmi benutzt; nach der Quellenüberlieferung ist Okeghem selbst der erste, der die Diskantmelodie des oben besprochenen Satzes in gekürzter Form als Cf. gebrauchend mit einer anderen »Forsseulement«-Komposition¹⁾, die in zwei Fassungen vorliegt, hervortrat. In der ersten (St. Gallen) ist der Anfang aller Stimmen um eine Brevis gedehnt:



Die stilkritische Betrachtung der Komposition ergibt manche Tatsachen, die die Anerkennung der Autorschaft Okeghems bedenklich machen. Die Melodik der frei von Imitationen zur Diskantweise Cf. des Basses hinzutretenden Oberstimmen ist bei weitem nicht so schön geschwungen, ist mehr durch Kadenzen und Kadenzformeln gebunden, hat wesentlich kleineren Umfang (Oktave-None, im Gegensatz zu Undezime-Tredezime) und weist oft eine Zweibogigkeit und Doppelgliedrigkeit der Perioden auf, die ich in Okeghemschen Liedern noch nicht angetroffen habe (z. B. Takt 1—10 und Takt 11—16, Discantus). Auch sind Okeghems Phrasen viel einheitlicher, länger, haben einen feineren Fluß und Ausklang als die sich um einen Hauptton windenden, in ihrem Bogen oft gebrochenen und zum Teil sehr kurzen und jäh abbrechenden Motive dieser Bearbeitung (Peter Wagner nennt das »kurze Melodieschlüsse«). Auch in der Ornamentik und der rhythmischen Belebung sind Unterschiede: Okeghem führt ohne diese Tendenz, nur zur Verschleifung und Verflüssigung der Melodik, Durchgangstöne und, bei Kadenzen, die punktierte Fassung der Unterterzformel



ein. Dagegen ist diese Komposition vollgespickt mit belebenden punktierten Rhythmen und diesen zum Sprungbrett dienenden Tonwieder-

¹⁾ St. Gallen, 461, S. 4; — Florenz, Ist. Mus. 2439, fol. 52^v bis 53^r und dieselbe anonym: Paris, 1596, und Formschneider, 1538, Nr. 47. Vgl. Bd. II, Nr. 10.

holungen und Umschreibungen durch freie Wechseltöne. (Takt 20 und Takt 28—32: Kontra.) Auch ist der Satz von Fehlern nicht ganz frei: eine durch Sequenz bedingte frei einspringende Sekunde als Vorhalt zur Terz (Tenor, Takt 26), ein Vorhalt der Mittelstimme zum Diskant als Quart-Quint, während der Baß pausiert (Takt 36), und zwei dicht nebeneinander folgende nicht ganz einwandfreie Quartsext-Akkorde (Takt 56–57) sind Satzunvollkommenheiten, die bei Okeghem nicht vorkommen.

Der Kadenzreichtum der Melodien zieht auch harmonische Ruhepunkte mit sich, die doch in den Fluß der Stimmen verwebt sind und nicht formbildend und differenzierend wirken. Auch sind die Akkorde und Kadenzen nicht gerade mit wählerischem Geschmack gesetzt, sie korrespondieren miteinander nicht.

Bei aller Verschiedenheit weist aber der Satz doch zahlreiche Okeghemismen auf, wie z. B. das gleichzeitige Anstimmen des »Forsseulement«-Motivs in den beiden Unterstimmen mit rhythmischer Verschiebung der Mittelstimme (in St. Gallen ist der Cf. gedehnt!), wodurch (Takt 2—3) die Entsprechung der im Cf. vorhandenen Ausfüllung der fallenden Quarte in den zwei Stimmen nacheinander auftritt (eine Wendung, die bei Okeghem sehr beliebt zu sein scheint und in großer Zahl immer mit der bestimmten Funktion der Verflüssigung der Melodik vorkommt), oder manche melodische Wendung, wie die oft gebrauchte Cambiata, am auffallendsten als Anhängsel einer sonst straff gehaltenen Doppelperiode oder die gezeigte Cambiatasequenz. Es ist klar ersichtlich, daß der Satz unbedingt unter seinem Einfluß aus dem Kreise oder aus der weiteren Umgebung Okeghems stammt, wir können uns aber angesichts der stilistischen Unterschiede, trotz der Quellenüberlieferung nicht zur Annahme der Autorschaft Okeghems entschließen.

Ebenfalls mit der Diskantweise, nun aber als Tenor-Cf., arbeitet eine Komposition, die uns in St. Gallen 461, S. 16, Florenz, Basevi 2439, Regensburg, Cod. Pernner als Brumels, im Petrucci Canti C, 150, fol. 6, als Alexander Agricolas Werk, im Bruxelles 228 mit dem zweiten Texte »Du tout plongiet« anonym überliefert, bei Maldeghem, ebenfalls in der Fassung Bruxelles, als Werk Pierre de Larues, aber ohne Quellenangabe, und in der Obrecht Ausgabe nach der Regensburger Handschrift gedruckt ist. Als wichtige Abweichungen müssen die Transposition in die tiefere Quinte in Regensburg, und die Aufzeichnung der Diskant- und Altstimme eine Oktave höher und die Transposition in die Unterquarte in Bruxelles verzeichnet werden, wodurch der Tenor von zweithöchster Stimme zur zweittiefsten wird. Die Fassung der übrigen Quellen weist schon gegenüber dem Original eine Transposition des Cf. um eine Quinte tiefer auf, und außerdem wird sein Schlußton als Quinte des tonalen Schlußakkords

betrachtet und so 1. die originale *A*-Melodie in *D* transponiert, 2. dieselbe nun in einem *G*-Satze verarbeitet und 3. in einer Quelle das Ganze noch in *C* transponiert.

Der Satz zeichnet sich durch feine Durchbildung der Züge aus; schon rein optisch ein schönes Partiturbild, bietet er mit geschmackvoller Zurückhaltung ornamentierte und schön geschwungene Melodien und zeigt sich mit der feinen Bildung von Sequenzen und Wiederholungen vertraut, ohne in tapetenhafte Schematismen zu fallen. Die in originalen Werten übernommene Cf.-Melodie wird mit drei lebhafter geführten Stimmen umrahmt und in einem volltönenden Harmoniegefüge vereinigt. Imitationen werden nur an Stellen eingeführt, wo der Cf. pausiert; auch in dem harmonischen Bau werden die großen Abschnitte der Grundmelodie beachtet, aber immer im Sinne der harmonischen Logik aufgefaßt. (Ich würde vor der Fassung des Codex Pernner der der Canti C. 150 den Vorzug geben, wonach Takt 20—22 die Mittelstimme:



und Takt 29 und 34 die Oberstimme:



lauten würde.) Danach besteht der Satz nach dem Bau des Cf. aus zwei gleichlangen Teilen, deren erster die Tonalitäten *D-G-D* moll (Halbschluß), *F* dur und *G* moll, der zweite *G* moll, *D* moll, *B* dur und über *G-D-A* die Schlußkadenz in *G* moll aufweist. Die einzelnen Kadenzen sind durch Wiederholung einer melodischen Phrase oft verstärkt, sind aber nie als Ruhepunkte zugelassen, vielmehr werden die einzelnen Stimmen über sie hinweggeführt oder greifen, wie die Unterstimme, durch Pause nach der Dominante unterbrochen, nach Erklängen der Tonika sofort mit neuer Bewegung wieder ein. Besonders gut klingen einzelne Abschnitte, wo die Bewegungsrichtung der Stimmen dieselbe ist und dadurch, trotz der (sonst immer auf harmonischen Ruhepunkten auftretenden) Figuration, auch reges harmonisches Leben herrscht (Takt 12—18). Die Stellen sind immer als durch Figuration in Sequenzen umgestaltete Fauxbourdons zu betrachten und werden als Gegensatz zu den diskantierenden, auf Gegenüberstellung der Grundharmonien beruhenden, die Tonalität festlegenden Abschnitten gebracht.

Eine besondere Spezialität des Satzes sind gewisse Sprünge, die auch ohne Scheu an Vorhaltstellen auftreten, und damit eigentlich aus dem Vorhalte weg- und in die Auflösung wieder hineinspringen. Es ist das Erreichen der Tonikaverdopplung durch Quartsprung nach oben, die

inzwischen auch Terz des eine Terz tiefer liegenden Akkordes geworden sein kann (I-VI, VI-IV). Das ergibt, mit dem Nonvorhalte verbunden, eine außerordentlich feine und nuancierte Betonung der Kadenzwendung. (Vgl. den Schluß: $\overset{5}{V}-\overset{6}{VI}-\overset{9}{VII}-\overset{6\sharp}{I}-\overset{4-3\sharp}{VI}-V-I$.) Überhaupt geht der Komponist mit Vorhalten äußerst fein und geschickt um, er weiß sie nach ihrer Bedeutung und Wert zu schätzen und anzuwenden; Non und Septquart vor Abschluß eines dreistimmigen Zwischenspiels betonen sehr wirksam das Einsetzen des Cf. (Takt 21—23 und Takt 37—40).

Diese Stileigentümlichkeiten scheinen klar für die Verfasserschaft Brumels zu sprechen, diese feinabgewogene Behandlung der Details ist nie Agricolas Sache gewesen, dagegen finden sich so manche Sätze von Brumel, die, besonders in der Dissonanzbehandlung, dieselben Züge aufweisen.

Eine Reihe von Kompositionen, die als Cf. die Okeghemsche Diskantweise verwerten, ist mir nur aus thematischen Verzeichnissen und der Tenorsammlung Bernoullis bekannt. Es sind: die vierstimmigen Kompositionen Pierre de Larues¹⁾, Johannes Agricolas²⁾ und eines Unbekannten³⁾. Larue nimmt den Cf. in der zweitobersten Stimme und umrahmt ihn mit drei, am Anfang im Abstände eines Taktes imitierenden, schön figurierten Nebenstimmen. Der Satz weist in der Anlage keine Gemeinschaft mit der fünfstimmigen Bearbeitung Larues, mit der wir uns noch zu beschäftigen haben, auf.

Die beiden anderen genannten Sätze bringen den Cf. im Baß, Joh. Agricola mit freien Stimmanfängen, nur der Tenor übernimmt in der von der Pseudo-Okeghemschen Mittelstimme her bekannten Weise die ersten Noten des »Forsseulement«-Motivs; der Anonymus scheint viel enger mit dem Pseudo-Okeghemschen Satze vertraut zu sein, das in Diskant und Tenor imitierend behandelte Gegenmotiv scheint mit dem Diskant des genannten Satzes verwandt zu sein, und auch die Behandlung der beiden anderen Stimmen ist in der Durchführung des gekürzten Motivs in der Altstimme und in der Anpassung derselben an den Baß (Cf.) von dessen beiden Unterstimmen beeinflusst. Eine nähere Untersuchung, die mir bis heute nicht möglich war, könnte auf die Genealogie der »Forsseulement«-Kompositionen neues Licht werfen.

Zwei anonyme Sätze der Wiener Sammlung weisen noch als Cf. den Diskant von Okeghem auf. Beide sind fünfstimmig. Der erste⁴⁾ führt

1) St. Gallen, 461, S. 14; Florenz, Cod. Basevi; Petrucci, Canti B, fol. 31.

2) St. Gallen, 461, S. 18.

3) St. Gallen, 461, S. 20.

4) Wien, Nat.-Bibl. 18746, fol. 54r, 59r, 49v, 54r, 53r.

den Cf. im zweiten Tenor und bettet ihn in vier frei erfundene, voneinander und von dem Cf. motivisch unabhängige und nicht gerade interessante Nebenstimmen ein, die zusammen einen von kleineren und größeren Satzfehlern, von trostlos herumtastenden Melodien, von unsicherer Harmoniefügung und sinnloser Figuration geradezu wimmelnden Satz herausstellen. Auch könnte man mit fünf Stimmen klangvollere Akkorde aufbauen. Geschickt ist die Voraussnahme der Baßbewegung im Kontratenor-Altus durch Kürzung der Anfangsnote und die kleine Imitation der dem Schlußmotiv des Cf. ähnlich gebildeten Wendung in drei Stimmen, die aber, zumal sie auch allgemein übliche Mittel sind, den Satz nicht retten können.

Glücklicher ist die zweite Komposition¹⁾ abgefaßt: der Cf. steht im Kontratenor-Altus (zweitoberste Stimme); die Nebenstimmen weisen mannigfache Zusammenhänge auf. Gediegene, breit angelegte Imitationen durchziehen den Satz, die Motive sind (einige Male vom Cf. inspiriert) auseinander gebildet und oft teilweise oder im ganzen in leicht veränderter Form wiederholt. Sie treten aber nicht in kompakte Formteile zusammen, auch die harmonische Entwicklung zeigt einen ununterbrochenen, undifferenzierten Fluß, nur der Einschnitt im Cf., der durch die Rondoform gegeben ist, wird durch entschiedene Kadenz und Doppelstrich markiert, aber der Satz ist tadellos und klangvoll gearbeitet; er weist im ganzen eine auf der Okeghem-Larueschen Linie liegende, die Tradition der Jahrhundertwende bis in die zehner Jahre des XVI. Jahrhunderts gut bewahrende Faktur auf. Eine weitere Attribution wage ich nicht aufzustellen.

Vier Sätze mit der Tenorweise des Okeghemschen Satzes kann ich nachweisen. Ein anonymer Satz und eine Komposition des mir sonst nicht bekannten Jacobus Tomman²⁾ kenne ich nur dem Anfange nach. Der erste Satz bringt den Cf. im Tenor und umgibt ihn mit drei imitierenden, lebhafteren Stimmen; auf den ersten Blick weist die Komposition Ähnlichkeiten mit der schon erwähnten vierstimmigen Bearbeitung Larues auf. Der zweite Satz³⁾ scheint den Cf. in die Diskantstimme zu verlegen und eine auf kurzer Strecke imitierende Altstimme nach einer Brevis eintreten zu lassen. Dazu gesellen sich noch zwei tiefere, motivisch mit den anderen nicht verknüpfte Stimmen. Im ganzen ist schon der Anfang nicht viel verheißend. — Von einem anonymen Satze⁴⁾ ist mir nur der Anfang der Diskantstimme bekannt, diese bringt nach einer

¹⁾ Wien, Nat.-Bibl. 18746, fol. 56^v, 61^v, 51^v, 56^r, 55^v.

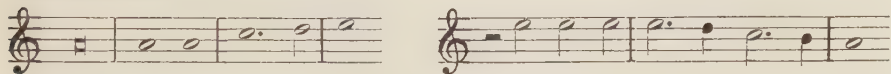
²⁾ St. Gallen, 461, S. 22.

³⁾ St. Gallen, 461, S. 24.

⁴⁾ Florenz, Cod. Basevi, p. XXIV.

Brevispause die Tenorweise Okeghems. Beide Sätze behalten den Cf. in der originalen *A*-Lage. — Eine in der Faktur mit den schon besprochenen Wiener Sätzen verwandte fünfstimmige Komposition¹⁾ lehnt sich neben der im II. Tenor durchgeführten Tenorweise in den drei Oberstimmen an den Mariengesang »Maria mater gratie« an. Dazu tritt noch ein freier Baß. Die Marienmelodie konnte ich anderswo noch nicht nachweisen, eine Komposition mit demselben Texte in Berlin, Staatsbibl. mus. ms. 40098, enthält die gesuchte Melodie nicht.

Der Baß der Okeghemschen Komposition wurde ebenfalls zur Cf.-Melodie erwählt, und zwar in einem anonymen Satze²⁾, der sie (mit der Devise »In Dyapente ascendendo«, deren Auflösung mir nicht gelungen ist, ausgestattet; es könnte aber ein Schreibfehler für »Dyapason« vorliegen, da eine befriedigende Partitur nur durch Verlegung des Cf. in die höhere Oktave zu erreichen ist) im Kontratenor-Altus bringt, und zu ihr vier Nebenstimmen gesellt, die das motivische Material aus dem Cf. schöpfen. Es werden zwei gegensätzliche Motive aufgestellt und mit kleineren und größeren rhythmischen Variationen verarbeitet, in verschiedenen Lagen wiederholt, und imitierend in allen vier Stimmen durchgeführt:



Die originale Tonlage des Cf. ist beibehalten worden, jedoch ist der Satz in *D* gearbeitet und schließt in *A* plagal. Die harmonische Fügung ist durchaus logisch, die Stützpunkte *D*-, *A*-, *G*moll und *F*dur heben sich deutlich heraus, aber die Form ist undifferenziert, deutliche Absätze nicht bemerkbar, Gleichmäßigkeit und Gleichgewicht auch in den melodischen Abschnitten der einzelnen Stimmen nicht vorhanden. Der Satz ist sicher in den zehner Jahren entstanden, weist auf den Kreis Pierre de Larues hin und hat einen nahen Verwandten in einem anonymen vierstimmigen Satze³⁾, der den Themeneintritt ebenso behandelt, jedoch nach neun Takten die Diskantweise in der Oberstimme angibt. Ich kenne nur den Anfang.

Während die Anwendung der Diskantweise noch nicht unbedingt die Abhängigkeit einer Komposition von der Okeghems beweist, weil eben diese auch bei ihm wohl Lehngut sein könnte (aus dem Volks- oder einstimmigen Gesellschaftslied; mehrstimmige Kompositionen als Vorlagen

¹⁾ Wien, Nat.-Bibl. 18746, fol. 52^v, 57^v, 47^v, 52^v, 51^v.

²⁾ Wien, Nat.-Bibl. 18746, fol. 58^v, 63^v, 53^v, 58^v, 57^v.

³⁾ Augsburg, Stadtbibl. Ms. 142^a, fol. 40—42.

für Okeghem sind nicht nur nicht aufzufinden, sondern geschichtlich auch vollkommen unwahrscheinlich), so spricht schon das Auftreten der Tenor- oder Baßweise seiner Komposition als Cf. mit Sicherheit für die direkte oder indirekte Anlehnung an seinen Satz.

Indes bleibt es nicht dabei, denn mit Vorliebe werden mehrere Stimmen der Vorlage in der neuen Komposition verarbeitet, entweder eng imitierend, oder die Okeghemschen Pausen vor dem Diskanteintritt ausnützend, wodurch vor dem Cf. noch das erste Motiv der Tenorweise auftritt. Zur ersten Gruppe gehört die Komposition Ghiselins¹⁾ (Verbonets). Er übernimmt die erste Hälfte der Tenorweise bis zur Zäsur und fügt als Fortsetzung die zweite Hälfte der Diskantweise hinzu. Die übrigen Stimmen beginnen ebenfalls mit dem »Forsseulement«-Motiv, daß auf diese Weise im Abstände je einer Brevis die Stimmen in der Reihenfolge: Kontra, Diskant, Baß und Tenor in *G*, *D*, *D*, *A* imitierend einsetzen. Nun biegt der Diskant in eine rhythmisch veränderte Fassung der Diskantweise ein, bringt aber nur das erste Motiv. Der Baß gebraucht auf ebensolche Art die Tenorweise, während der Kontra schon vor dem entscheidenden Punkt eigene Wege einschlägt. Das Anfangsmotiv des zweiten Teiles wird im Abstände von fünf Takten in Kontra und Tenor imitiert und nach weiteren zwei Takten im Diskant angedeutet. Das letzte Motiv wird im Abstände je einer Semibrevis in Diskant, Kontra und Tenor fast mit kanonischer Strenge imitiert. Sonst sind nur noch kurze, aus dem Cf. entnommene Andeutungen zu verzeichnen, die unregelmäßig in den Stimmen auftauchen.

Die Melodien sind rhythmisch straff und liedmäßig, leider oft aus kleinen, kadenzformelhaften Motiven gebildet und nur mit den üblichen Kadenzbewegungen und mit den dem Cf. entlauschten Durchgangsnoten zur tieferen Quarte geschmückt. Charakteristisch sind die aus kurzen, impulsiven Motiven gebildeten Sequenzen, die jedoch äußerst sparsam angebracht werden. Wiederholungen von kleinen, prägnanten Motiven in der Quarte oder Oktave kommen auch vor. Das harmonische Gefüge ist klangvoll und fest in *G* moll und verwandten Kadenzen (*d*, *C*, *B*) verankert, dieselben werden umsichtig und breit ausgebaut, die Kadenzwendung tritt mehrmals in den verschiedenen Stimmen auf, bis der endgültige Abschluß erfolgt. Oft wird aber der letzte gewichtige Akkord übergangen, der Satz fließt gleich weiter: dies ist eine bis zur äußersten Feinheit ausgebildete Art Ghiselins, die schon von Riemann besonders betont wurde. Wenn Verbonet und Ghiselin doch zwei verschiedene

¹⁾ St. Gallen, 461, S. 10, und Regensburg, Cod. Pernner als Verbonet, Petrucci, Canti C, 150, fol. 38, Ghiselin, Florenz, Cod. Basevi Jo. Ghisling bezeichnet. Vgl. Bd. II, Nr. 11.

Personen gewesen wären¹⁾, was ich jedoch nicht glaube, so ist der Satz doch die charakteristische Arbeit des einer gründlichen Ausgrabung würdigen Johannes Ghiselin.

Problematischer erscheint die Bestimmung einer anderen vierstimmigen Bearbeitung, die einmal Ghiselin, ein anderes Mal Josquin zugeschrieben wird und auch anonym vorkommt²⁾. Ihr Cf. ist die Baßweise Okeghems in der Kontrastimme, dazu treten drei, das »Forsseulement«-Motiv in der gekürzten Form im Abstände je einer Brevis imitierende Stimmen, von denen der Diskant die ganze erste Phrase der Tenorweise bringt, Tenor und Baß aber bereits im vierten Takt abschwanken. Nach der ersten Periode bewegen sich die Stimmen, von unwesentlichen Wendungen abgesehen, in ihrer Motivik unabhängig vom Cf., und das Hauptgewicht ist nicht so sehr auf einfache Imitation, als auf den inneren Bau der Motive und auf die Wiederholung derselben in anderen Stimmkombinationen gelegt. Lebendig rhythmisierte, figuriert gestaltete Motive werden durch sofortiges Wiederholen zu doppelbogigen Perioden ausgearbeitet, deren Glieder ein abwechselnd in den anderen Stimmen auftretendes Parallelmotiv hervorrufen. Diese werden dann weitergeführt und bilden wieder neue motivische Entsprechungen und Wiederholungen (z. B. Takt 40—55). Oder es wird aus kurzen Motiven eine Sequenz aufgestellt und in die Unterquarte geleitet, von da aus ebenso weitergebildet; dann wird das Ganze wiederholt, ja, zum drittenmal die erste Hälfte angestimmt und die Bewegung einer anderen Stimme übergeben (Takt 11—28). Auch kommen Doppelmotive gleichzeitig in drei Stimmen vor und bilden eine kompakte, geschlossene Periode (Takt 60—65).

Die Motive weisen oft ein interessantes rhythmisches Gepräge auf in der Durchbrechung der herrschenden Teilungsverhältnisse und Einschaltung von sequenzialen Gruppen zu je drei Minimem, ein Verfahren, das bei früheren Werken Josquins zahlreich auftritt; so z. B. am Schlusse von »La plus de plus«³⁾ oder »La Bernardina«⁴⁾:

Josquin: La plus de plus. Diskant-Schlußmotiv.



Josquin: La Bernardina.



aber auch bei Ghiselin nicht unbekannt ist (»La Alfonsina«¹⁾).

Obwohl der Motivbau mehr figuratives, spielfreudiges Gepräge zeigt als tektonische Durchbildung, wird die Wiederkehr der Motive (auch in anderen Stimmen) auch aus diesem Standpunkte nicht ganz außer acht gelassen, der harmonische Bau wird dem melodischen meistens gerecht, die einzelnen Abschnitte oft in harmonische Perioden zusammengefaßt; wenn das auch nicht mit Konsequenz durchgeführt erscheint, sind die Ansätze bedeutend: die Kadenzen sind klar herausgearbeitet, der Fluß wird entweder durch Eintritt bisher pausierender Stimmen auftaktig mit dem Dominantton, also durch Umdeutung des Ganzschlusses in Trugschluß aufrecht erhalten, oder es wird eine neu eintretende Oberstimme von der Dominantquinte in die Tonikaterz geführt, wodurch die Kontinuität ebenso gesichert ist. Oft tritt das nur bei der Verstärkung der Kadenz auf, was der Weiterführung einen viel bedeutenderen Schwung verleiht (vgl. Takt 7—18).

Durch mit Parallelterzen betonte Zwischennoten in dem fallenden Quartsprung werden wichtige Grundnoten der Harmonien von zwei Seiten durch zwei verschiedene Formen derselben Funktion vorbereitet (z. B.

Takt 14—15: *A* moll vi, $\overset{5}{v}$, $\overset{6}{iii}$, $\overset{6}{iv}$, $\overset{6}{iii}$, $\overset{6}{i}$, $\overset{6}{ii}$).

An Vorhalten kommen nur die Kadenzformeln $\overset{7-6}{ii}$ und $\overset{4-3}{v}$, letztere durch den von der tieferen Sekunde vorschreitenden Baß auch als iv-v umgedeutet vor. Als Durchgangsnote erscheint oft $\overset{6-5}{i}$.

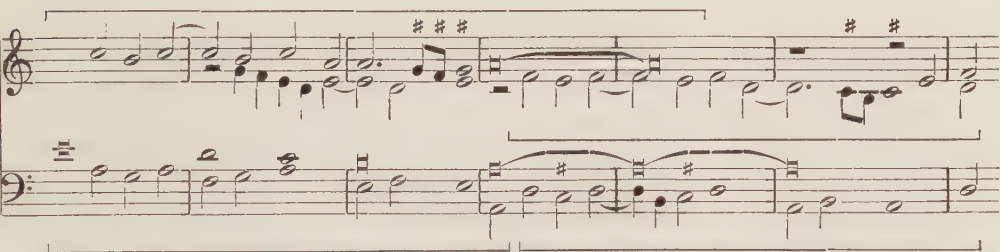
Das dicht anklingende *b* läßt den *D* moll-Akkord immer wieder als Tonika hervortreten und verleiht dem *A* moll einen plagalen Charakter. So bilden sich sequenziale Harmoniefolgen von feiner Abgewogenheit und Durchbildung, wie in dem Beispiel oben.

Im allgemeinen scheint Ghiselins Schreibart viel ruhiger und fester, die Kadenzwendungen mehr durch Weiterführung der Bewegung als durch harmonische Umbiegung der doch vorhandenen Kadenz umgangen, die Motive viel gewichtiger und mehr in liedmäßigen, entschlossener gezeichneten als in figurativen, zusammengesetzten Motiven gebaut zu sein; intrikate rhythmische Durchbrechungen sind bei ihm selten und dann mit zwei in komplementären Rhythmen gegeneinander wirkenden Stimmen zu finden, und die hier angebahte Gegenüberstellung von Formteilen erscheint bei ihm bewußter, thematisch tektonischer, kontra-

¹⁾ Petrucci, Odh. A. fol. 87; Formschneider, 1538, Nr. 49. — Abgedr. bei Ambros, V, S. 190.

punktisch strenger und nicht in solcher spielfreudigen Art. Der Satz weist in der Auffassung der Aufgabe und in der Durchführung der Details mehr Josquinsches Gepräge auf, aber eine feste Attribution wage ich noch nicht auszusprechen.

Die Bearbeitung H. Reingots¹⁾ bringt die vorimitierende Tenorperiode im Diskant und versetzt die Diskantweise in den Tenor. Nach Erledigung der gestellten Aufgabe gesellt sich der Diskant zu den anderen beiden bisher auch eng imitierenden Stimmen als dritte, aber er bringt, seiner hohen Abstammung gedenkend, noch zweimal Imitationen zum Tenor. Sonst umspielen die drei den in ruhiger Originalgestalt dahinziehenden Cf. mit längeren und kürzeren, in der Figuration imitierten Motiven, die zwar eine feste tonale Gestaltung gewonnen haben und manche interessante Züge, namentlich in der Wahl und im Bau der imitierten Motive, aufweisen, aber oft durch ihre Steifheit und Bedeutungslosigkeit eine Verkalkung der melodischen Erfindung und des Figurenwesens beweisen. Geschickt sind vor allem die Doppelmotive, mit Gegenüberstellung der Glieder, die auch der Harmonik die reizvollsten Stellen inspirieren, indem sie die Entwicklung der Gedanken auf Grund der Gegenüberstellung der *A*- und *D*-Tonalitäten (Dominante-Tonika) wirken. Diese Takte mit der Entsprechung des Periodenbaues in den anderen Stimmen (auch mit Wechsel der motivführenden Stimmen) sind gewiß die gelungensten Stellen der Komposition, in der sonst durch die figurative Imitation innerhalb der *A*-Tonalität harmonisch eine ziemliche Öde herrscht (Takt 36—42).



Zwei Kompositionen, von Pipelare²⁾ und De Orto³⁾, sind mir nur dem Anfange nach bekannt. Beide führen die vier Stimmen in Gruppen von je zwei imitativ durch, aus dem neuntaktigen Abstände der Gruppen

¹⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 24.

²⁾ Florenz, Cod. Basevi; nicht identisch mit der in Paris 1597, Bruxelles 228, Florenz XIX, 164—167, St. Gallen 461, S. 8, Basel F. X. 1—4, Nr. 100 enthaltenen Komposition (S. Obrecht-Ausgabe, Maldeghem).

³⁾ Florenz, Cod. Basevi.

(deren Glieder nach je einer Brevis eintreten) schließe ich darauf, daß zuerst die neuntaktige, während der Pause der Oberstimme erklingende erste Phrase der Tenorweise auftritt. Pipelare bringt erst die zwei unteren, dann die zwei oberen Stimmen und läßt alle in *A* eintreten; De Orto umgekehrt, die Oberstimmen in *d* und *g*, die Unterstimmen in *a* und *d* einführend.

Zwei anonyme Sätze¹⁾ der Wiener Sammlung sind hier noch zu verzeichnen. Der erste leitet den Satz dreistimmig mit der ersten Phrase der Tenorweise im Diskant ein, läßt dann den Kontratenor-Altus mit der Diskantweise als Cf. um den Baß nach neun Takten gleichzeitig eintreten. (In der Handschrift steht bei der Cf.-Stimme ein Kanon, den ich nicht entziffern konnte.) Der Komponist macht sich aber die so exponierte Gruppierung der Stimmen nicht zu Nutzen, sie jagen vielmehr kreuz und quer durch den Satz und sind auch motivisch vollkommen ungebunden. Innere Gesetzmäßigkeit, planvoller Bau der Melodien ist ihm ganz fremd. Scheinbar ist die Fertigstellung des fünf- (sechs-)stimmigen Satzes nicht ohne Sorgen verlaufen. Wie zufällig scheinen die nächstliegenden Harmonien ergriffen zu sein, die Figuren planlos eingestreut, die melodischen Abschnitte angefangen und abgebrochen. Die vielen rhythmisierten Tonwiederholungen deuten aber entschieden den Einfluß der großen Chansonkomponisten um 1510 an, dem Schreiber werden die Werke Compères, Josquins und vor allem Larues nicht unbekannt gewesen sein.

Der andere Satz nimmt alle Stimmen der Okeghemschen Komposition in Anspruch. Diskant und Kontratenor-Altus führen den Anfang der Vorlage bis zum 9. Takt, dehnen aber die Periode bis zum 12. Takt. Dazu bringt der Tenor eine bewegte, aus dem Okeghemschen Basse gebildete tiefere Stimme, wozu sich nach zwei Takten der Baß mit gewichtigem und schöngeschwungenem Motive gesellt. Erst im 12. Takt tritt im II. Tenor der Cf. (die Diskantweise) auf. Sie wird im Laufe des Stückes zwar in originalen Werten gebracht, aber oft mit längeren Pausen unterbrochen, wodurch die Komposition die beträchtliche Länge von 98 Takten + Schlußton aufweist. Die Melodien zeigen eine bestimmtere, planvollere Gestaltung, sind ziemlich breit angelegt und sind bis auf die genannten Anlehnungen und die Vorimitation der zweiten Cf.-Hälfte im Kontra, Diskant und I. Tenor motivisch frei erfunden. Die glücklichste Fassung weist die Baßstimme auf, indem sie ohne Verleugnung ihres Charakters doch in gesunden melodischen Phrasen gefaßt ist, nur wird sie zu oft von dem Cf. geschnitten oder von diesem streckenweise abgelöst.

¹⁾ Wien, Nat.-Bibl. 18746, fol. 53v, 58v, 48v. 53v, 52v; 55v, 60v, 50v, 55v, 54v.

Harmonisch klingt vieles nicht so glücklich, sondern etwas gezwungen und verlegen. Zunächst sind keine klar herausgearbeiteten Abschnitte da, die Harmonie ist immer in Fluß, die tonalen Beziehungen sind durch neue Wendungen gedeckt und aufgehoben, bewegtere melodische Stellen auf eine Harmonie gebracht, wodurch dann so mancher tote Punkt in der Entwicklung eintritt, der rein harmonisch, etwa durch Kadenzwendung, gar nicht vorbereitet und begründet ist.

Formale Differenzierung ist nicht erstrebt, die sich zeigenden Stimmgruppierungen entsprechen einander tektonisch nicht und treten sozusagen rein zufallsmäßig auf. An Ornamenten sind nur die üblichen Kadenzwendungen und Durchgänge einfachster Art vorhanden. Ebenso bilden nur gelegentliche Punktierungen die rhythmischen Finessen der Komposition. Technisch ist der Satz, abgesehen von der etwas freien Behandlung von unangenehmen, nicht aufgelösten Wechselnoten und Vorhaltsdissonanzen, fehlerfrei. Der Satz fängt in *D* moll an und schließt in *A* mit der Halbschlußwendung. Eigentümlicherweise tritt der *Cf.* in *Dur* aus *C* auf. Große Unterschiede zwischen den beiden Sätzen sind nicht da, sie stehen qualitativ und stilistisch einander sehr nahe und kommen sicher aus demselben Kreise.

Den Glanzpunkt der Wiener Sammlung und gleichzeitig aller späteren Bearbeitungen bildet der fünfstimmige Satz *Pierre de Larues*¹⁾. Schon in der Anlage das typische Bild der späteren, mutmaßlich nach 1500 entstandenen fünfstimmigen Kompositionen bietend, indem die zwei oberen und die zwei unteren Stimmen zu je einem Verbands vereinigt sind, die Mittelstimme aber, motivisch einmal dem einen, einmal dem anderen Stimmenpaar angenähert, bedeutend lebhafter geführt wird. Die Unterstimmen sind durchweg kanonisch in der Oberquinte gesetzt und bringen am Anfang das in der Schlußwendung veränderte Tenormotiv zum Vortrag. Nach neun Takten gesellt sich zu ihnen das obere Stimmenpaar: im Diskant der *Cf.*, die Diskantweise Okeghems und der Kontratenor, frei geführt und nur hie und da den Diskant mit Terzen unterstützend oder imitativ eingreifend. Melodisch ist noch bei weitem nicht die deklamative Einfachheit der späten Josquin-Zeit erreicht, aber die spezifischen Ornamentalfiguren kristallisieren sich schon deutlich heraus. Hauptsächlich Kontra und I. Tenor, die zwei am wenigsten gebundenen Stimmen, sind eckig gezeichnet und auffällig lebhaft rhythmisiert. Die Ornamentalfiguren haben noch nicht die Abrundung der Kadenz zur Aufgabe wie beim späteren Josquin, sondern dienen lediglich zur rhythmischen Belebung. —

¹⁾ Wien, Nat.-Bibl. 18746. fol. 57r, 62r, 52r, 57v, 56r. Vgl. Bd. II Nr. 13.

Harmonisch ist der Satz durch die kanonischen Unterstimmen festgelegt: sie erlauben eine große Mannigfaltigkeit nicht, beschränken sich auf die einfachsten Verbindungen und betonen besonders die für die *A*-Tonalität bedeutenden *a*-, *d*-, *C*- und *G*-Kadenzen, die aber formal nicht berücksichtigt sind. Inneres Gleichgewicht in den Motiven und in der formalen Gliederung ist in keiner Hinsicht erstrebt, das Augenmerk ist eher auf Imflussehaltung des Satzes durch lebhaftes Rhythmik der figurierten Stimmen, durch Gegenüberstellung der melodischen Schwerpunkte, durch untektionische Aneinanderfügung mehrerer einander verwandter Motive, ohne sie als Wiederholungen zu gestalten, gerichtet.

Dieser Satz Larues stellt das Ideal des Okeghem-Schülers und nicht des Zeit- und Geistesgenossen des späten Josquin dar.

(Eine Komposition Willaerts¹⁾ ist mir noch nicht bekannt.)

Der Obrechtsche Liedsatz²⁾ ist von den besprochenen Kompositionen prinzipiell verschieden: zunächst fällt der Unterschied in der melodischen Gestaltung ins Auge. Seine Melodien weisen immer eine ursprüngliche Liedmäßigkeit in der festen Tektonik der inneren Differenzierung der Motive und der tonalen Beziehungen auf und kennen die ornamentale Art, mit der alle anderen Bearbeitungen operieren, wenn sie überhaupt einen Ansatz der planmäßigen Formgebung hie und da hervorschimern lassen, ganz und gar nicht. Es ist ihnen auch die ungebundene und verschwommene Melodik des Okeghem wesensfremd. Sie sind die Frucht anderer Bestrebungen, anderer Stilideale, sie stellen der Melodik der Okeghem-Schule, einer im Grunde genommen mit Ornamenten bedeckten und durch ornamentale Entsprechungen schon tektionischen Trieben gehorchenden Okeghem-Melodik eine innerlich festgebaute, in Linien gedachte und sich aus der Linie in ineinander gefügte Abschnitte von metrischem Gleichgewicht konzentrierende und diese tonal bestimmende und gegenüberstellende Melodik entgegen. Diese fügt sich dem harmonischen Plane und wird in den einzelnen Stimmen der Rolle nach verschieden gestaltet, ohne die Melodiehaftigkeit einbüßen zu müssen. Am meisten wird dadurch der Baß betroffen, aber nur an den wichtigsten Kadenzstellen tritt er durch charakteristische Bestimmtheit seiner Schritte hervor. Obrecht behandelt das Anfangsmotiv der beiden Teile im Baß und Tenor imitativ, auf diese Weise den Eintritt des Cf. vorbereitend. Der Kontratenor führt den Cf. (die Diskantweise Okeghems), in die Oberquinte transponiert, so, daß ihre Schlußnote den Quintton des in *a* schließenden Satzes bildet. Auf diese Weise kann auch der

¹⁾ Kriesstein, 1540.

²⁾ Ges.-Ausg., Weltl. Werke.

Diskant mit dem Tenormotiv eintreten, einen Takt später das im Baß schon vorweggenommene und nachher vom Tenor gebrachte Motiv imitierend. Der Cf. tritt auf dem Dominantakkord mit $\frac{5}{4}$ -Vorhalt der Oberstimme zusammen auf.

Auch der Cf. muß sich dem Zwange der Obrechtschen Konzeption fügen, er wird, obwohl in Originalgestalt durchgeführt, in das System des Obrechtschen Formbaues einverleibt und tritt, da er sein Eigenleben, seine Vorherrschaft in formaler Beziehung aufgeben muß, auf das Niveau des ganzen Stimmverbandes zurück. Dagegen heben sich, durch ihre völlige Ungebundenheit betreffs der Rollenbestimmung zuerst der Diskant, aber auch durch lebhaftere Führung und durch größeren Reichtum an Bewegung der Tenor etwas hervor, jedoch wird das auch in den Dienst der Formgestaltung gestellt, indem es die bedeutendsten Einschnitte, die wichtigsten Kadenzen unterstreicht. Zu diesem Zwecke treten auch die bewegteren, ganz engen zweistimmigen Imitationen oder die parallele Terzführung des Basses mit einer der oberen Stimmen auf.

Die Harmonisation stimmt mit der Gestaltung der melodischen Perioden in der sinnvollen Gliederung ihres Flusses überein. Sie ist im Grunde genommen in »viertaktige« Gebilde gegliedert oder, besser gesagt, in vier-einheitige metrische Gruppen, die am Anfang der Komposition durch die Beschaffenheit des übernommenen Okeghemschen Gedankens zur Dehnung genötigt sind: eine der Melodie eigentlich fremde tonale Zweiteilung ist hier vorgenommen und die erste Periode (auch durch die Vorimitation gedehnt) in 6 + Schluß bzw. 4 + Schluß Takte (statt der Okeghemschen »Periode« von 4 + 5 + Schluß Takten) gegliedert:

Okeghem, Tenor, Takt 1—10. Disk.

Obrecht, Takt 1—11.

Oft treten ohne schärfere Gegenüberstellung zwei Perioden zu acht-taktigen Gebilden zusammen (Takt 26—34, 34—42), oder es wird eine gedehnte Periode mit einer gekürzten zusammengeschlossen. Auch treten solche Kürzungen meistens nur als äußere Dehnung der vorher gehenden schwach kadenzierenden Periode ohne Cf. auf und sind an

der Fauxbourdon-Führung der drei beteiligten Stimmen klar ersichtlich (Takt 15—17).

(Der zwischen den beiden Teilen stehende Takt [43] ist der Schlußtakt des ersten Teiles, der aber nicht gleich der Anfang des zweiten ist; durch die zwei nacheinander folgenden schweren Takte tritt die Zweiteiligkeit der Form klar hervor.)

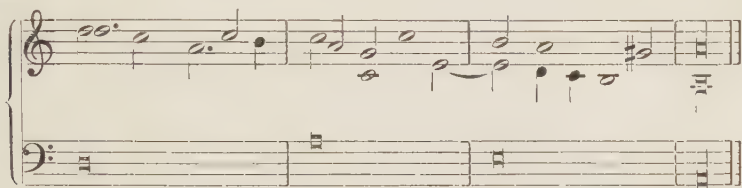
Auch die harmonischen Entsprechungen der großen Formteile sind gut gefaßt. Der Anfang bewegt sich in den Kadenzen in der Tonika-sphäre, leitet dann über die Subdominante (*F*, *d*) in die Dominante (*G*) und schließt in Tonika (Takt 42). Der zweite Teil bewegt sich in der Durparallele (*C*) und Subdominante (*F*) und leitet am Ende durch die Verdopplung der Tonikakadenz (äußere Dehnung der letzten Periode: 8 + 2 + Schlußtakte!) wieder in die Grundtonart (*a*). Das interessante rhythmische Spiel der in zwei Paare geschiedenen Stimmen in der letzten Periode verhüllt durch die Synkopierung der Stimmenpaare, also durch den Komplementärrhythmus, die Lücke des Periodengewebes, die durch den Periodenschlußton (Takt 61) eintritt, außerordentlich fein. Das Prinzip ist vollkommen durchgeführt, die motivische Entsprechung der Formteile, die Wiederholung periodenbildender Gedanken ist aber noch nicht zu finden.

Ich glaube die Komposition nicht viel später als den »Jay pris amours«-Satz datieren zu müssen.

Die dreistimmige Messe Obrechts¹⁾ ist mir allein von den »Forsseulement«-Messen bekannt. Sie fällt durch außerordentlich knappe Fassung der einzelnen Sätze auf. Als Cf. werden Diskant- und Tenorweise Okeghems übernommen; erstere wird in der »Kyrie«-Gruppe und im »Et in terra« einmal, im »Et incarnatus« zuerst nur bis Takt 54, dann von Anfang bis Ende, im »Sanctus« und »Osanna« je einmal, im »Pleni« einmal mit Weglassung der Pausen und in den drei »Agnus« zusammen einmal zum Vortrag gebracht. »Benedictus« hat die Tenorweise zum Cf. Der erste Abschnitt derselben wird auch in »Kyrie«, »Et in terra«, »Sanctus«, »Osanna« und »Agnus« auf die Okeghemsche und, wie gezeigt wurde, auch von anderen übernommene Art der Diskantweise in einer anderen Stimme vorangestellt. Dazu greift die dritte Stimme imitativ ein, so der Baß im »Kyrie« nach einer Brevis, im »Gloria« mit der bekannten Kürzung des Anfanges gleichzeitig und der Tenor ebenso im »Osanna«; »Qui tollis«, »Patrem«, »Pleni« und »Benedictus« sind nur zweistimmig. Besonders peinlich klingt das im »Qui tollis«, wo die obere Stimme (Tenor) bis zum 10. Takte die Tenorweise bringt, von da ab frei geführt wird, durch die folgende Figur aber

¹⁾ Ges.-Ausg., Messen, Bd. 5, S. 133.

die Abhängigkeit vom Tenor des dreistimmigen Osanna bekundet. Ähnlichkeiten der Tenorstimme sind auch in Takt 54—57 vorhanden, eine Stelle, die im »Osanna« die enge Vorimitation des Diskant-Cf. zur Aufgabe hat. Bei genauer Untersuchung ist der Schluß des Tenors in »Qui tollis« von Takt 62 an eine aus der Diskantweise geschöpfte Wendung, die aber dort um eine Semibrevis verschoben erscheint. Zu all dem entpuppt sich der Anfang der in lauter Breven und sehr unsanftlich geführten Baßstimme als eine dekolorierte Fassung der ersten elf Takte des Okeghemschen Basses. Ein Versuch, die Diskantweise dem zweistimmigen Satze mit einer Diskantstimme hinzuzufügen, gibt bis auf eine freie, unaufgelöste Wechselnote im drittletzten Takte, die aber auch bei Okeghem vorhanden ist, ein vollkommen befriedigendes Ergebnis (die Parallelquinte im vorletzten Takte zwischen Diskant und Tenor ist eine korrekte »Isaac-Quinte«).



Das bewog mich zu der Annahme, daß die ganze Messe keine fertige Arbeit, sondern nur ein vorgeschrittener Entwurf zu einer Messe sei. Ich glaube bestimmt, daß Obrecht eine so gerupfte Baßstimme, so unfertige, leere Sätze nie als fertiges Werk aus der Hand gegeben hätte. In der Quelle steht ausdrücklich: »Symphonia cuius $\theta\epsilon\mu\alpha$ nominant fortzelment Jacobi Hobrechthi Symphonistae Ingeniosissimi ab exemplari eiusdem descripta«.

Ich stelle mir die Fassung der Baßstimme als eine Vorbereitung zur Komposition einer anderen oder nur diese kolorierenden Stimme vor. Das ist um so wahrscheinlicher, als dieses Skelett von einem Basse sichere Schlüsse auf die nicht geschriebene Stimme erlaubt, indem es eine gewisse Gruppierung der Baßtöne vornimmt, einen ersten Ansatz zur straffen Periodisierung, die uns bei Obrecht fast immer begegnet. Weitere Schlüsse aus diesem einzigen Beispiel zu ziehen, würde zu übereilten Folgerungen führen, aber es läßt immerhin tief in die Werkstatt des Meisters hineinblicken.

Die Messe zeigt die Eigenart Obrechts noch auf viel niedrigerer Stufe der Entwicklung als die anderen analysierten Kompositionen. Zwar sticht die sinngemäße, gut gegliederte harmonische Anlage ins Auge (»Gloria«), aber die »Viertaktigkeit« der Motive und ihre volle Korrespondenz mit der harmonischen Entwicklung ist nicht durchgeführt. Dem-

gemäß fehlen auch die charakteristischen Wiederholungen (in derselben oder in einer anderen Stimme) und Sequenzbildungen, die periodenbildend im Dienste der Formgestaltung stehen könnten. Die Sequenzen sind vielmehr nur von der Cf.-Bewegung hervorgerufen und richten sich in ihrer Ausdehnung auch nach dieser (»Gloria«, Takt 48—53). Ebenso haben sie, als das Grundmetrum durchbrechende Gebilde (»Sanctus«, Takt 11—14), keine tektonische Bedeutung, sondern sind im Gegenteil rein als Bewegung und rhythmische Belebung wichtig und lassen die doch vorhandene Periode nicht klar hervortreten.

Die Ornamentik zeigt stellenweise einen nach vorwärts weisenden Charakter, oft sind nur die abgerundeten, am wenigsten impulsiven Formeln angebracht, aber gerade in dieser Hinsicht scheint die Messe noch nicht ganz durchgearbeitet zu sein.

Im allgemeinen zeigt die Komposition eine minder entwickelte Faktur als die behandelte Liedbearbeitung, die nicht zu der Komposition herangezogen wurde und wohl auch später entstanden ist. Die Messe mag als ein nicht zu Ende geführter Plan aus der Frühzeit, rund: spätestens aus dem Anfange der 70er Jahre gelten.

De tous biens plaine.

Als Vorlage aller »De tous biens«-Sätze können wir die dreistimmige Komposition Hayne van Ghizeghems feststellen. Neben Sätzen, die nur die Tenormelodie seiner Komposition übernehmen, wie »Omnium bonorum plena« des Loyset Compère, »Beati pacifici« des Crispinus de Stappen, »De tous biens« des Johannes Japart, des Alexander Agricola und zweier Unbekannten, stützen sich andere auch auf den Diskant Ghizeghems oder fügen zu seiner Komposition neue Stimmen hinzu. Bei letzteren, und aus chronologischen Gründen auch bei Agricola, Japart und Crispinus, ist die direkte oder indirekte Anlehnung evident, von dem Satze des Compère muß erst historisch die Möglichkeit der Anlehnung nachgewiesen werden.

»Omnium bonorum plena«¹⁾ oder, wie es gern genannt wird, das »Sängergebet«, ist eine vierstimmige Marien-Motette, die im zweiten Teil den Vers »funde preces ad filium, pro salute fidelium« . . . in »funde preces ad filium, pro salute canentium« . . . verwandelt, und dann folgt eine Aneinanderreihung von Komponisten, die er der Fürbitte der Maria empfiehlt. Es sind: Dufay, Dussart, Busnois, Caron, Georget de Brelles, Tinctoris, Okeghem, Despres, Corbet, Heniart, Faugues, Molinet, Regis und er selbst: Loyset Compère. Auffälligerweise ist Ghizeghem nicht genannt. Die Komposition zeigt ein höchst interessantes Bild. Lange

¹⁾ D.T.Ö, VII. (Trient. Cod. I.) S. 111.

zweistimmige, reich ornamentierte Strecken wechseln mit weniger bewegten vierstimmigen ab, die sich auf dem Cf. aufbauen. Die Melodien, vor allem die Motivanfänge, haben markante Festigkeit, ja teilweise Steifheit, und entbehren oft der Ursprünglichkeit in der Bewegung. Sie sind oft vom Cf. inspiriert, diese Stellen sind aber auch nicht in der originalen Einfachheit gewahrt, sondern ziehen die fremden Gedanken durch Umbiegung und Umrhythmisierung in ihren Kreis hinein. Sequenziale Ornamente, sequenzial wiederholte Umspielungen der Bewegungsrichtung, auch durch einfache, nicht figurenhafte Wendungen, oft ein Herumtasten, Aneinemfleckbleiben der Stimmen, also ein Mangel an Großzügigkeit der Melodik charakterisiert das Werk. Auffallend klein ist der Umfang der Stimmen. Der Diskant geht durch die ganze 275 Takte lange Komposition nicht über eine Dezime, meistens bewegt er sich innerhalb der Sexte *d-b*, oder gar in der Quinte *d-a*; der Baß bleibt in der Oktave *G-g*, der Tenor in der None *d-es*. Und doch ist alles flüssig und wohl-tönend, die langen zweistimmigen Teile betonen aufs stärkste Terzen und Sexte, lange Strecken gehen in Parallelführungen, und das verleiht der Komposition einen alles überwindenden Fluß, der die melodischen Unebenheiten auch vergessen macht. Von Tektonik, formaler Differenzierung, Gleichgewicht der Perioden ist noch keine Spur, alles löst sich in dem Flusse der Stimmen auf, nur an den Zeilenenden kadenzierend, und jede innere Teilung der Abschnitte nach formalen Gesichtspunkten überflutend. Die Stimmkombinationen scheinen vollkommen willkürlich angelegt und nur durch das Abwechslungsbestreben reguliert zu sein. Ab und zu sind die Stimmenpaare durch bestimmte, aber nur auf die Anfangstöne sich beschränkende Imitationen eingeführt, immerhin ein Zeichen der Zeit.

Nach all den Merkmalen scheint die Komposition eine frühe Arbeit des Meisters zu sein, die Einflüsse Dufayscher Melodik und Anlage sind nicht verkennbar, aber auch zu Okeghem sind mannigfache Beziehungen zu finden: ein gewisser Stereotypismus der Ornamentik und überhaupt die Bestimmtheit, ja! sogar Starrheit der Melodien hat mit der Okeghem-Schule enge Verwandtschaft. Rein aus stilkritischen Gesichtspunkten müssen wir die Komposition um 1470 datieren. Die äußeren Umstände bestätigen diese Annahme kräftig. Das Werk muß noch zu Lebzeiten Dufays, also vor 1474, aber nicht vor Ende der 60er Jahre entstanden sein, da Josquin und Tinctoris, um in dem Kreise damals allbekannter großer Meister genannt zu werden, sicherlich schon Namen und Bedeutung haben gewinnen müssen. Da aber letzterer 1446, Josquin auch keineswegs früher geboren ist, konnten sie diesen Ruhm schwerlich vor dem 25sten Lebensjahre erlangt haben, und somit wäre die Komposition mit Bestimmtheit zwischen 1470—1474 zu setzen.

Nun muß aber das Lied »De tous biens« in dieser Zeit schon in breiteren Kreisen bekannt gewesen sein, es muß eine Bearbeitung existiert haben, die die Weise in ihrer sichtlich aus einem mehrstimmigen Satze entnommenen Fassung hergegeben hat. Man kommt nur durch die Allbekanntheit des Textes und der Melodie auf die Idee, »Omnium bonorum plena« auf »De tous biens plaine« als Cf. aufzubauen. Nun weist die Tenorstimme Compères genaue Übereinstimmung in allen Noten- und Pausenquantitäten (nur zwischen den Abschnitten sind größere Pausen eingeschoben) mit dem Tenor Ghizeghems auf, bis auf einige Stellen (Kadenzfiguren), die selbst in den Quellen des Ghizeghemschen Satzes verschiedene Fassungen aufweisen. Namentlich hat die Motette den späteren Formeln den Vorzug gegeben.

Die Komposition ist sicherlich später als der Satz Ghizeghems entstanden. Da wir keine frühere Bearbeitung kennen und die späteren alle von dem Satze Ghizeghems abhängig sind, müssen wir diesen auch für Compères Werk als Vorlage in Anspruch nehmen.

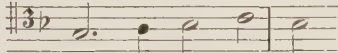
Der Vorlagesatz Ghizeghems ist nun bei der Darstellung der Kunst der Cambraier Kleinkunstmeister als eines der charakteristischsten Beispiele zitiert und in allen Kriterien herangezogen und behandelt worden, so daß sich das nähere Eingehen auf Einzelheiten erübrigt. Kurz zusammengefaßt: schlichte, schön abgerundete Melodien, einfache rhythmische Verhältnisse, Zurückhaltung im Ornamentieren, das sich nur mit den typischen Formeln an den Kadenzen findet, durchsichtige, gut ausgebaute Harmonieabschnitte, die mit den melodischen zusammentreffen, überhaupt eine, wenn auch nicht vollkommen durchgeführte, aus der Beschaffenheit der Teile herauswachsende, aber doch eine Gleichmäßigkeit und Gleichgewicht erstrebende Differenzierung der Form zeichnet den dreistimmigen Satz aus.

Leider hat die Forschung die Lebensverhältnisse Ghizeghems noch nicht klären können. Er wird 1453 in Cambrai als Sänger und 1468 als Hofmusiker Karls des Kühnen erwähnt. Auch ist ein Besuch in Cambrai (nach 1453) zusammen mit seinem Kollegen Robert Morton festgestellt¹⁾. Die Komposition trägt auch alle Zeichen reifer Meisterschaft an sich und wird wohl nicht vor ungefähr 1465 entstanden sein.

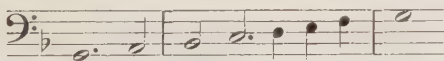
Dieser Satz steht im scharfen Gegensatz zu den Stilidealen des Okeghemkreises und mußte eben darum so manche gewalttätige Änderung und Ergänzung erleiden. Diskant und Tenor gingen meistens in die neuen Sätze über und kommen auch einzeln als Cantus firmi vor, der

¹⁾ Stephen Morelot: *De la Musique au XV. Siècle*, Paris 1856. S. 10. Das zitierte Gedicht.

Baß aber wurde durch bewegte, scharf rhythmisierte, reich ornamentierte Stimmen ersetzt. Zunächst versuchten zwei Bearbeiter durch Hinzufügen neuer Stimmen die Einfachheit und Ruhe des Satzes zu verändern. Der erste fügte eine Kontra-, der zweite eine Kontra- und Vagansstimme hinzu. Der erste Satz¹⁾ ist gar nicht übel gemacht, kontrapunktisch und harmonisch fügt sich die neue Stimme geschickt in den Satz ein, sie zerstört trotzdem durch ihre Sprunghaftigkeit, Registerwechsel, kleine Sequenzfigürchen, durch reiche Ornamente und, last not least, durch das Übergehen und Verwischen der formdifferenzierenden Kadenzen mit ihren weit ausholenden Wendungen, die auch die Ruhe und Gewichtigkeit der Schlußkadenz mit einer unruhigen Umschreibung des Schlußtones beleben und verflüssigen, die ganze Einheitlichkeit und Feinabgewogenheit des ursprünglichen Satzes. Typischerweise sind auch die Kadenzfiguren des Diskants und Tenors mit Durchgangsnoten reicher, bewegter ausgestattet worden. Auch harmonisch tritt statt der reizenden Unentschiedenheit die bestimmte Fixierung des Akkords ein.

Noch radikaler scheint der Anonymus des zweiten Satzes²⁾, dessen Anfang allein mir bekannt ist, verfahren zu sein, der Kontra beginnt gleich mit dem energischen Motiv  und ein Vagans ist ihm bei der Zerstörung der Ruhe behilflich.

Die schnelle Einbürgerung der Ghizeghemischen Oberstimme, wie das wegen ihres mustergültigen Duktus erfolgen mußte, macht es verständlich, daß es nicht nur bei diesen Ergänzungsversuchen blieb. Der Stein des Anstoßes mag der Baß gewesen sein, der bei der baßmäßigen und daher für die Zeitgenossen außerordentlich ruhigen Bewegung die wenigsten gesanglichen Qualitäten aufweisen konnte. Die Bearbeiter schritten also zur Ersetzung des Basses nicht durch eine gesangsvollere, sondern durch eine bewegtere, ihnen mehr ins Zeug passende Stimme vor. Vier Bearbeitungen dieser Art kann ich nachweisen. Die beiden ersten sind mir nur dem Anfange nach bekannt, die erste³⁾ ersetzt die Baßstimme durch eine bewegte, fast wie Kolorierung der Ghizeghemischen Fassung aussehende Stimme (ich konnte das bis jetzt nicht nachprüfen).



Die zweite⁴⁾ von Deplanque(?) nimmt sogar in harmonischer Hinsicht Änderungen vor, sie läßt durch das Anfangs-C des kanonisch gesetzten

¹⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 23. Vgl. Bd. II, Nr. 14.

²⁾ Rom, Cod. Cap. Giulia.

³⁾ Florenz, Bibl. Nat. Centr. XIX. 59, fol. 187 v.

⁴⁾ Florenz, Bibl. Nat. Centr. XIX. 59, fol. 188 v.

Basses mit *C*-moll (*c-g-g*) beginnen, was der Einheitlichkeit des Satzes und der planvollen Wahl der Harmonien sicherlich nicht zugute kommt.

Der Satz Josquins¹⁾ geht auch aus dem Bestreben, die Gleichmäßigkeit und Ruhe des Ghizeghemischen Satzes zu zerstören, hervor, dabei ergreift er aber die Gelegenheit und schreibt in den beiden Unterstimmen einen »*canon ad minimam*«, der als Kanon ganz tüchtig ist und auch den Ghizeghemischen Satz mit Erfolg im Sinne der jungen Okeghem-Schule umstößt, aber musikalisch, formal, ganz bedeutungslos und hohl ist und nicht ein einheitliches Satzbild, auch nicht im Sinne der zeitgenössischen Bestrebungen, zu geben vermag.

Es ist sicher dem großen Obbligo zuzuschreiben, daß der Satz harmonisch ziemlich auf einem Fleck steht, die Entwicklung ist steif und gezwungen, und ganz stereotyp sind die Akkorde *G*moll, *D*moll (-dur) und die Parallele *Es*dur—*B*dur, gelegentlich als Wechseldominante, also nicht als Subdominante *C*dur (-moll) angegeben. Die Melodie der Unterstimmen ist selbst auf die wichtigen Akkordtöne ausgespannt, sie bewegt sich gern in dem mit Durchgangstönen gezierten Dreiklange der gleichzeitig erklingenden Harmonie. Auch die Wiederholung von manchen Dreiklangsmotiven ist mit der Beibehaltung der Harmonie erklärlich. Selbstverständlich schließt diese Arbeitsweise eine differenzierte Formgebung aus, nur ganz grob sind die Abschnitte der Ghizeghemischen Komposition durch die Harmoniewechsel angedeutet.

Bei Josquinschen Kompositionen so mittelmäßiger Qualität ist es erstaunlich, daß es bisher noch niemand unternommen hat, energisch darauf hinzuweisen, daß Josquin eigentlich die fabelhafteste Entwicklung unter allen Größen unserer Kunst durchgemacht hat, denn er ist von einem sehr mittelmäßigen Komponisten, der von vielen Zeitgenossen weit überholt wurde, zu einem der bedeutendsten Genies aller Zeiten herangewachsen.

Der Satz ist vielleicht eine halsbrecherische Studie, mit allen schlechten Seiten und aller Nichtursprünglichkeit einer solchen, bietet aber musikalisch eine recht unbefriedigende Faktur, ohne jeglichen Eindruck eines lebendigen Kunstwerkes.

Dem vierten Satze²⁾ kann man wenigstens konsequentes Verfahren nachrühmen. Seine Unterstimme ist aus lauter kleinen, rhythmisch interessant geprägten, aber sich als Idiotismen der Okeghem-Schule ausweisenden Motiven zusammengesetzt, die in verschiedenen Registern wiederholt, in Sequenzgänge aneinandergeschlossen und durch die har-

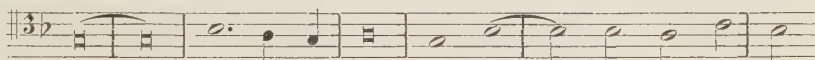
¹⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 103.

²⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 144. Vgl. Bd. II, Nr. 15.

monischen Gegebenheiten oft zu unfreundlichen, sprunghaften Führungen verurteilt sind. Die Parole »Bewegung, Sequenz, Wiederholung der Figuren um jeden Preis« ist bis zu den kleinsten Teilchen durchgeführt. Die Ausschmückung der Kadenz Takt 28 ist die höchste Potenz dieses Verfahrens.

Durch die spät auftauchende Dominante, durch den fortwährenden Wechsel der Baßstimme, die eben die Stütze hergeben sollte, geht die breite, gut ausgebaute Kadenz Ghizeghems verloren, damit auch die Ruhe und Vornehmheit des Satzes, statt dessen tritt ein dauerndes Flimmern, eine Unsicherheit und eine reizlose Bewegungssucht ein, die in Stellen wie Takt 28 entartet. Es ist eine nur wenig geistvolle Spielerei eines technisch nicht ungeschickten, aber um so geschmackloseren Komponisten aus dem weiteren Okeghem-Kreise.

Weniger schlecht weg kommen zwei weitere 4st. Sätze. Beide behalten die Diskantweise Ghizeghems als Cf. in der Oberstimme, der erste¹⁾ enthält noch eine rhythmisch veränderte Anlehnung an den Anfang des Tenors:



Dem Satze ist auch nichts Rühmliches nachzusagen, der Komponist glänzt durch melodische Unfähigkeit, aber er gebärdet sich nicht mit der anmaßenden Miene des vorigen, nun eine Komposition interessanter gemacht zu haben. Er zieht sich zurück hinter die schön geschwungenen Perioden des Cf.-Diskants und gibt in den Unterstimmen einen im wesentlichen aus immer wiederholten Kadenzfiguren, Wechselnoten des Akkordtones zusammengestellten Hintergrund, der nur durch die oft recht gezwungenen Bewegungen der beiden Unterstimmen in eine andere Harmoniesphäre rückt, während der Kontra, soweit es möglich, mit kleineren und größeren Varianten auf seinem *d-c-d* oder *a-g-a* verharret. Eine horrende Trägheit der melodischen Bewegung paart sich mit dem Bemühen, der Komposition rhythmische Lebendigkeit zu verleihen. Auch sonst, in den fast wie gegen den Willen berücksichtigten Teilkadenzten sieht man die ungeschickte Hand, aber auch den guten Willen, der schönen Melodie nichts Böses anzutun.



¹⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 89.



Der andere Satz¹⁾ ist entschieden geschickter. Die Stimmen haben auch reiche melodische Bewegung und nützen ihren Riesenumfang von einer Oktave + Sexte ganz aus. (Kontra: *g-e*; Tenor: *c-a*.) Sie stehen ganz und gar im Zeichen der Kolorierung. Die Cantusstimme selbst ist mit stereotypen Figuren vollgespickt, und die anderen streben ihr fleißig nach. Sonst ist alles solide Arbeit, die Harmonien sind geschickt ergriffen, nur die Kadenzen werden möglichst verwischt, mit weiterlaufender Stimmbewegung verdeckt, mit Ergreifen der Terz des Tonikaakkords im Kontra (die auch übrigens gern den Diskant übersteigt und mit ihm Terzparallelen bildet) oder durch andere unvollkommene Schlußwendungen entkräftet. — (Takt 24—29.)

Ungeschickt sind manche durch Ornamente entstehende Reibungen, die wie freie Wechseltöne mit Verdopplung des Haupttones klingen und wegen ihres häufigen Vorkommens trotz der Kürze und des Durchgangscharakters unangenehm wirken (Takt 37—42). Beide Werke sind mutmaßlich Produkte der Zeit um 1480 herum.

Eine anonyme 3st. Bearbeitung²⁾ mit dem Tenor in der Mittelstimme als Cf. ist mir nur dem Anfange nach bekannt. Sie enthält in der Oberstimme eine Anlehnung an den Anfang der Diskantweise und einen Baß, der mit der Oberstimme Terzparallelen erstrebt.

Eine eigene Gruppe bilden die vier Kompositionen, die durch äußerliche, teils auch innerliche Entsprechungen vier Stufen der Entwicklung der Ideale des Okeghem-Kreises bis Agricola bieten.

Der erste Satz von Bourdon³⁾, in der Anlage und Formbildung unter Cambraier Einfluß, gesellt zu dem Tenor-Cf. zwei Außenstimmen, die, vornehmlich am Anfang, in der unexpansiven, ruhigen Art der Ghizeghemschen Melodiebogen zu verlaufen scheinen. Sie fügen sich den Abschnitten des Cf., bilden mit ihm gut ausgebaute Kadenzen, aber sie sind nicht so einheitlich gebaut wie die des Cambraiers: Vor den Kadenzen bilden sich Kumulationen von kleinen, um einen Ton kreisenden Figuren, die, immer weiter ausladend, zu der Schlußwendung führen, die dann auch nicht die Abgeschlossenheit und Ruhe in sich haben, sondern zu sofortiger Aufnahme neuer Motive drängen. Diese klingen oft an die Oberstimme Ghizeghems an und sind in den zwei Außen-

¹⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 111.

²⁾ Rom, Cap. Giulia.

³⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 80. Vgl. Bd. II, Nr. 16.

und die Möglichkeit ihrer Verbindungen bestimmt schon im voraus den Bau des Satzes, wobei auf die Perioden des Cf. wenig Rücksicht genommen wird. Dadurch sind auch die Kadenzen, oft dicht aneinander gereiht, nicht von großer Wichtigkeit und Wirkung, es ist alles im ständigen Wechsel und Fluß; als Hauptakkorde lassen sich doch *g*, *D*, *B*: Tonika, Dominante und Durparallele feststellen.

Ungemein gut ist der Schluß ausgefallen: die eigentliche Kadenz wird in Trugschluß verwandelt und erst mit einem nach der Tonika pendelnden Motiv plagal geschlossen. Das zeigt klar die Bewegungsfreude der Melodik, die erst zwei Kadenzen übergehend zur Ruhe gelangt (Takt 56–64).

Die beiden anderen Sätze¹⁾ sind eine Komposition A. Agricolas, die in dem Cod. Cap. Giulia in dreistimmiger, in Canti C in vierstimmiger Fassung auftritt. Ohne Zweifel ist die Kontraststimme der zweitgenannten Quelle nicht original, sondern spätere, fremde Zutat. Das Werk ist eine der besten, durchsichtigsten und brilliantesten Arbeiten des Meisters. Die schon in dem vorher besprochenen Satze angebaute Abwechslung der Stimmen ist hier auf geistreiche Weise zur höchsten Potenz ausgebildet. Die zwei Außenstimmen umspielen abwechselnd, die Motive voneinander übernehmend und allmählich zu parallelen Terzgängen verdichtet, den Tenor-Cf. Bei der Wiederholung sind die Motive verändert, oder es knüpfen sich an sie gleich neue Gedanken an. Auch ihre Reihenfolge ist völlig willkürlich, einmal stellt die Oberstimme, ein anderes Mal der Baß die neuen Motive hin, deren Charakter nie die Abstammung von kleinen Formeln, von Spielfiguren der Okeghem-Schule verleugnet. Ihr Umfang ist klein, ihre Dauer kurz, ihre Ornamente Schulbeispiele der Diminution, die auch die rhythmische Belebung des Satzbildes besorgt, da eine innerlich von dem rhythmisch-charakteristischen Eigenleben der Motive bedingte Pulsierung vollkommen fehlt. Wohltuend wirkt es, daß die Länge und der Habitus der einzelnen Motive sehr verschieden ist, fast macht sich die Bestrebung bemerkbar, zu dem Ende hin die kleinen Figuren zu größeren, aber doch figurativ wirkenden Bewegungen zu steigern. Harmonisch ist der Satz wegen der durchbrochenen Arbeit äußerst dünn, auch die dreistimmigen Partien wirken wegen der Parallelführung, die die Gegenüberstellung der Kadenzakkorde nicht immer berücksichtigt, mehr als gekoppelte melodische Linien, als wie harmonisch gedachte Umkleidung des Cf. mit Nebenstimmen.

Die vierte, später hinzugefügte Kontraststimme zeichnet sich durch große Sprunghaftigkeit aus. Ab und zu ist sie motivisch geschickt den

¹⁾ Rom, Cap. Giulia, Anonym. — Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 84. Vgl. Bd. II, Nr. 18.

anderen angepaßt, vornehmlich an den Stellen, wo sie imitativ eingreift, trotzdem weiß sie ihre lineare Selbständigkeit zu bewahren. Sie fügt sich an diskantierenden Stellen der einen Stimme in Terzen an, dagegen stellt sie sich in bewußten Gegensatz als Diskantierbewegung zur Parallelführung der Originalstimmen.

Dadurch geht zwar so manches von der beweglichen Schlankheit und der frischen Eleganz der Agricolaschen Komposition verloren, aber, obwohl der Satz an Bestimmtheit und Klangfülle entschieden gewinnt, die harmonische Planlosigkeit bleibt bestehen. Zu bemerken ist noch, daß nur die vierstimmige Fassung als Komposition von Agricola, die dreistimmige aber anonym überliefert ist, jedoch kein Zweifel bestehen kann, daß die letztere die Originalkomposition des Meisters, die vierte Stimme aber, wie in Petrucci-Drucken üblich und hier schon mit Beispielen belegt war, spätere Zutat eines Unbekannten ist.

Johannes Japart verarbeitet auch die Tenormelodie in einem vierstimmigen Satze¹⁾, aber er ließ es sich nicht nehmen, den Cf. durch die Kanonvorschrift »Hic dantur antipodes« im Spiegelbilde absingen zu lassen. Der Satz zeigt äußerst klar die förmliche Furcht vor Gleichmäßigkeit sogar im melodischen Bau: Die Stimmen ergreifen immer neue Motive und imitieren nie; sie sind aber mit figurativen Idiotismen der Okeghem-Schule gespickt und weisen in ihren Anfängen gern Entsprechungen auf, die fast wie gewollte Verbindungen zu Doppelperioden von formaler Wichtigkeit anmuten. Die rhythmische Struktur der Motive ist gern so gestaltet, daß die Stimmen aus Parallelführungen in komplementäre Kombinationen auseinandergehen.

In harmonischer Hinsicht ist die Berührung der melodisch wichtigen Töne des Cf. nur als melodisch-motivische Kadenziermöglichkeit ins Auge gefaßt, die harmonischen kommen nur in zweiter Linie in Betracht und werden auch formal nicht weiter ausgebeutet. Jedoch ist die harmonische Entwicklung logisch und befriedigend. Es ist eine in jeder Hinsicht tüchtige Arbeit im Banne der Okeghem-Schule.

Eine dreistimmige Bearbeitung von Johannes Ghiselin in Petruccis Canti B, 1501 ist mir zur Zeit noch nicht bekannt.

Eine Anzahl von Sätzen vereinigt die Tenormelodie Ghizeghems mit anderen Melodien. Es sind die Werke von Crispinus de Stappen »Beati pacifici« — »De tous biens«²⁾; Josquins »Victimae paschali« II. Teil³⁾:

¹⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 80. Vgl. Bd. II, Nr. 19.

²⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 21.

³⁾ Petrucci, Motetti A. 1502, fol. 16; Glarean, Dodekachordon, p. 368.

desselben »De tous biens«¹⁾, das ich bisher noch nicht untersuchen konnte, das aber nach der Aufzeichnung der Themen in MfM. V 94 ein Doppellied mit »Forsseulement« zu sein scheint; und endlich die im Kapitel »Jay pris amours« besprochene Verkopplung »Jay pris amours« mit »De tous biens« eines Unbekannten²⁾.

Crispinus de Stappens Satz ist eine in dem Japart-Kreise übliche Ausstattung eines Cf.-Tenors mit einem obstinaten Motiv einer Gegenstimme, hier des Diskants. (So z. B. Agricola »Tout a par moy« II. pars: »Faisans regres«³⁾ [Kontra]; oder Japarts »Vray dieu d'amours«⁴⁾ [Kontra-Tenor II abwechselnd].) Es ist auf eine nicht ungeschickte Art das Motiv »Beati pacifici« aus *G* und *D* mit kleinen rhythmischen Verschiebungen und Unterbrechungen durchgeführt. Zwei andere Stimmen (Kontra und Baß) ergänzen den Satz. Sie sind aus gut bewegten figurativen, ornamentalen Motiven zusammengestellt, die hier und da wie auseinander entwickelt sind und nur durch Umbiegung oder stärkere Diminution die Wiederholung vermeiden.

Der Satz ist harmonisch nicht ungeschickt und in jeder Hinsicht fehlerfrei, aber oft gezwungen und schwerfällig: eine wahre Werkstattarbeit.

Die Josquinsche Motette bietet wegen der oft gequälten Zusammenfügung der beiden Cantus firmi keine Vergleichspunkte, die für stilistische Untersuchungen fördernd wären. Es ist eine sehr frühe, noch sehr ungelenke, sehr magere Schularbeit.

Die andere erwähnte Bearbeitung ist mir noch nicht begegnet.

Das Doppellied mit »Jay pris amours« wird noch ausführlich behandelt; hier soll nur erwähnt werden, daß »De tous biens« nur als zweiter Cf. eingeführt ist und demgemäß auch gewaltsame Änderungen in Phrasierung und Rhythmik erleiden muß, ungefähr der Art, wie die »Fortuna-Bruder Conrat«-Komposition Isaacs, aber ohne fremde Einschiebsel. Es ist eine ganz bedeutungslose Arbeit.

Wohl die letzte bekannte »De tous biens«-Bearbeitung ist die von Coussemaker⁵⁾ aus einer Cambraier Handschrift⁶⁾ veröffentlichte Komposition eines D'oude Schuere; die Handschrift ist 1542 datiert, die vertretenen Komponisten sind zumeist Josquins Schüler oder noch jüngere

¹⁾ Petrucci, Motetti A. 1502, fol. 55 v.

²⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 9.

³⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 19.

⁴⁾ Petrucci, Canti C, 150, 1503, fol. 96.

⁵⁾ Coussemaker, Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai . . . Paris, 1843, Anhang.

⁶⁾ Cambrai, Ms. 124 (125—128).

Generation, Josquin selbst ist nur mit zwei Kompositionen vertreten. Da aber die genannte Lokalgröße »D'oude«, »Der Alte« genannt wird, ist ein größerer Spielraum gegeben. Jedenfalls kann die Komposition nicht vor 1510—1515 entstanden sein.

Nicht ungeschickt, aber unendlich langweilig sind die Melodien geführt, im ganzen Duktus, trotz der Ornamentierung, die auch den Cf. nicht verschont, ruhig und langatmig, was bei der Erfindungslosigkeit nicht gerade angenehm berührt. Harmonisch ist alles in Ordnung, einige Anachronismen, wie Quartparallelen der Durchgangsnoten und das gänzliche Fehlen der Imitationen sind noch zu verzeichnen. Uninteressanter hätte der Satz gar nicht werden können.

Obrechts dreistimmige Messe (Ges.-Ausg. Messen, Bd. V, S. 157) benutzt ebenfalls den Ghizeghemischen Satz als Vorlage. Cf. ist die Tenorweise, die auf die »Kyrie«-Gruppe in drei Abschnitten verteilt wird und im »Kyrie« I in der Unterstimme, im »Christe« in der Mittelstimme und im »Kyrie« II wieder in der Unterstimme erklingt. »Et in terra« und »Qui tollis« bringen sie, die Abschnitte durch längere Pausen getrennt, je einmal. Im letzteren Satze führt der Komponist den Cf. in abschnittsweise verschieden breitem Kanon auch in der Oberstimme durch. Im »Patrem« wird durch den Kanon »A maiori debet fieri denominatio« der Vortrag: Longen, Breven, Semibreven der Cf.-Melodie in der Unterstimme vorgeschrieben, im »Et incarnatus« fügt er noch den zweiten Kanon »Ut prius, sed dicitur retrograde« hinzu, will also die Auslese von hinten beginnen lassen. Im »Et unam sanctam« setzt er die Tenorweise in der Mittelstimme in Tripeltakt um. Im »Sanctus« wird die Melodie in acht Abschnitte zerlegt, die in der Reihenfolge 1-8-7-6-5-4-3-2 zum Vortrag gelangen. »Pleni« und »Benedictus« sind zweistimmig, ohne Cf., »Osanna« I führt ihn in der Unterstimme originaliter, »Osanna« II in der Mittelstimme in Tripeltakt durch. »Agnus« I singt den Cf. in der Mittelstimme in geradem Takt, das zweistimmige »Agnus« II in der Unterstimme auf die Hälfte verkürzt, »Agnus« III, wie »Qui tollis«, mit breitem Kanon in den Außenstimmen, der eine willkürliche Zerstückelung und Durchsetzung mit Pausen fordert.

Die Diskantweise Ghizeghems fand ebenfalls Anwendung: in der Oberstimme des »Et in terra« wird sie mit frei erfundenen, mehr ornamentierten Zwischenstücken durchsetzt, gegen den Cf. in der Unterstimme in ein neues Verhältnis gebracht. Andere Anlehnungen sind nicht zu finden, die freien Melodien sind Obrechts Gut.

Die Einheitlichkeit im Duktus der Melodien ist noch nicht da. Vielmehr bestehen diese aus ungleichlangen Motiven, die selbst durch starke Ausprägung der Kadenzfiguren schon eine gewisse Festigkeit und Be-

stimmtheit aufweisen, aber die Melodien zeigen die tektonischen Formbestrebungen des Meisters noch nicht auf klar erkennbare Art: die spezifisch Obrechtschen periodenbildenden Melodiekkräfte: Wiederholung und Sequenz, Zusammensetzung und Dehnung, sind nur in vereinzelt Fällen anzutreffen. Dadurch gehen die Registerwechsel und die oft verdoppelten Kadenzen ohne einen Gewinn für die formale Ausbildung auf die Rechnung der schönen Melodieführung. Wiederholung und Sequenz werden mehr als Bewegung, als Linie, als Ausschmückung einer Cf.-Strecke durch Entwicklung desselben Ornamentelements gebraucht. Dieser Zug tritt in den gleichzeitig auch imitierend behandelten Motivwiederholungen noch klarer hervor (Z. B. »Agnus« I, Takt 47). Später treten diese Momente bei Obrecht auch für die planmäßige Gliederung ein, sie werden mit größerer Regelmäßigkeit behandelt und haben einen bestimmten formalen Sinn. Hier wirkt eben noch die unbedingte Achtung vor dem Cf.; ihm wird die Komposition formell untergeordnet, seine Abschnitte, die zwar oft frei umgewälzt werden, finden in der harmonischen Gestaltung zuvorkommende Berücksichtigung. Nichtsdestoweniger ist die klare Harmonieführung durch die äußerst häufigen Stimmkreuzungen verbrämt: die gegebene, feststehende Linie der Unterstimme kann nicht mit der gewohnten Sicherheit als Baß die Stütze der Harmonieführung hergeben. Es zeigen sich aber doch manche Züge, die an die spätere Entwicklung Obrechts gemahnen. Beachten wir z. B. die melodische und harmonische Fassung des »Kyrie« I: die Oberstimme wird aus zwei Motiven gebildet, die auf der Tonika und auf der Unterquarte mit kleinen Varianten wiederholt werden. Die Elemente sind klar hingestellt, die starke Neigung zur motivischen Arbeit mit dem Mittel der Wiederholung ist nicht zu verkennen. In harmonischer Hinsicht wird zur logischen Führung und Kadenzierung der Anlaß vom Cf. gegeben. In diesem Satze sind drei solche Stellen zu finden: Takt 5, wo die Tonika angegeben wird und der Teil gewissermaßen als Kopfmotiv wirkt, und an den zwei Phrasenenden, Takt 15 und 22. Sie werden durch gut ausgebauten Ganz- bzw. Halbschlüsse markiert.

Die Wahl der Akkorde, z. B. die Berührung des *B*dur in Takt 8 und des *D*dur in Takt 12 zeigt schon eine Neigung zu symmetrischem Harmoniebau, an solchen Stellen wirkte schon offenbar der Sinn für gleichgewichtige Periodisierung lebendig mit.

Noch deutlicher spricht das in Motivbau und Ornamentik am meisten fortschrittliche »Benedictus«, das in mancher späteren Messe des Meisters seinen Platz behaupten könnte. Angesichts dessen können wir das Gefühl nicht unterdrücken, daß wir in den fast armseligen, ungenügend bewegten, auch undeklamatorischen, aber beinahe durchtextierten Stimmen der textreichen Sätze ebenso einen vorgeschrittenen Entwurf,

aber kein fertig geschliffenes Werk vor uns haben, wie in der schon besprochenen »Forsseulement«-Messe.

Doch zeigt die Wahl der Dreistimmigkeit, die völlige Ergebenheit an den Cf., die Art der Anwendung der Wiederholungen und Sequenzen, kurz: die ganze Auffassungsart der Probleme zweifellos, daß wir eine verhältnismäßig frühe Arbeit vor uns haben. Da wir uns genötigt gesehen haben, den Satz Ghizeghems um 1465 zu setzen, können wir die Entstehungszeit der Messe mit Sicherheit zwischen 1465 und 1474, dem Datum der ersten Italienreise, oder enger gefaßt, am Ende der 60er Jahre feststellen. —

L'homme armé.

Ist uns das Lied »Forsseulement« mehr als Cf. weltlicher Sätze entgegengetreten, so scheint »L'homme armé« den anderen Pol zu halten. Gegen vier weltliche Werke (Borton, Josquin, Larue und ein Anonymus) kann ich nicht weniger als 27 Messen mit diesem Cf. nachweisen. Und zwar zeigt sich gerade diese Melodie als außerordentlich standhaft in dem Wechsel der menschlichen und der Liedgenerationen, denn sie erreicht das respektable Alter von 150 Jahren. Werke von Cambraiern, Parisern, Antwerpenern und in der Folge auch von einer Anzahl bedeutender Meister, die das Thema alle gewissermaßen als Prüfstein ihrer Meisterschaft zu Messen verarbeitet haben, sind uns erhalten. — Eine Aufstellung möge folgen:

Dufay:	Rom, Cap. Sist. Cod. 14 ¹⁾ .	Basel 17. IX. 25. 1.
Faugues:	Rom, Cap. Sist. Cod. 14.	Forestier: Rom, Cap. Sist. Cod. 160 ⁴⁾ .
Caron:	Rom, Cap. Sist. Cod. 14.	Josquin: Petrucci, Misse Josquin I. 1502
Busnois:	Rom, Cap. Sist. Cod. 14.	Rom, Cap. Sist. Cod. 40
Okeghem:	Rom, Bibl. Chigi.	Leipzig, Thom. K. Ms. 51.
Regis:	Cambrai, Ms. 1 ²⁾ .	Larue: Petrucci, Misse Larue, 1503
Obrecht:	Ges.-Ausg. IV, S. 53.	Barcelona (426)
Tinctoris:	Rom, Cap. Sist. Cod. 35 ³⁾ ,	Bruxelles 9126; Nr. 3
Compère:	Rom, Cap. Sist. Cod. 35.	Jena, U.-B. Ms. 22
	Rom, Bibl. Chigi,	Leipzig, Thom. K. Ms. 51.
	Berlin, Bibl. Wolfheim (Fragm.)	Wien 1783.
Josquin:	Petrucci, Misse Josquin I. 1502	Brumel: Petrucci, Misse Brumel 1503
	Ott: Missae tredecim, 1539	Basel, 14 F. VI. 26
	Petrejus, Missae tredecim, 1539	Rom, Bibl. Chigi.
	Barcelona (426).	Basiron: ⁵⁾ Rom, Cap. Sist. Cod. 35

1) Geschr. zw. 1481—1492.

2) Geschr. 1462. Vgl. Houdoy.

3) Missa Cunctorum plasmator?

4) Geschr. zw. 1513—1521.

5) Geschr. 1484. Vgl. Cittadella: Ferrara.

Pipelare:	Antiquus, Misse 15, 1516	Morales:	Scotto 1540; 1543;
	Rom, Cap. Sist. Cod. 41 ¹⁾		Gardano 1547.
	Bruxelles, Fétis, 1641		Val. Doricus: Mor. Misse I. 1544.
	Cambrai, Ms. 20		(Berlin, Ms. 14740)
	Jena, U.-B. Ms. 22.	Morales:	Val. Doricus, Mor. Miss. II. 1544.
De Orto:	Petrucci, Misse De Orto 1505	Gafari:	Rom, Cap. Sist. Cod. 35 (anon.)
	Barcelona (426)	Anonym:	Rom, Cap. Sist. Cod. 35
	Rom, Cap. Sist. Cod. 64.	Palestrina:	5 v. Ges.-Aus. XII. S. 75 ⁴⁾ .
Vacqueras:	Rom, Cap. Sist. Cod. 49 ²⁾ .	Palestrina:	(sine nomine) XIII. S. 45 ⁵⁾ .
Vitalier:	Berlin, Bibl. Wolffheim (Fragm.)	Carissimi:	Antwerpen.
Senffl:	München, Ms. 9 ³⁾ .		

Der Cf. selbst hat schon eine ansehnliche Literatur hervorgerufen, der Leser mag bei Kiewewetter: Schicksale; M. Brenet (MtM. 30, 124); Alfred Raphael (MtM. 31. 161); Eitner (Publikationen Bd. VI); Weckerlin (Chansons populaires de la France) und Loquin (Les melodies populaires de la France) nachschlagen. Hier nur so viel, daß auf Grund eines an Busnois gerichteten Gedichtes des Jean de Molinet dieser als Dichter und Komponist des Liedes angesehen wird. — Von den erhaltenen Messen waren mir vollständig nur die von Obrecht, Josquin (2), Larue, Brumel, Pipelare und Morales (die 5stimmige) zugänglich. (Palestrina kommt für die vergleichende Betrachtung nicht mehr in Frage.) Teilweise, nach den Publikationen von Kiewewetter und Ambros, sind mir die Messen Dufays, Carons und Faugues' bekannt. Wir wollen die drei letzteren (soweit das aus den veröffentlichten Sätzen möglich ist) im Zusammenhange betrachten.

Dufays Komposition ist unter den mir bekannten sicherlich die älteste »L'homme armé«-Messe. Der Cf. ist im Tenor, er wird auf die drei Sätze der »Kyrie«-Gruppe verteilt und in der Originalgestalt durchgeführt, aber im »Kyrie« I wird die Stimme durch ein freies Motiv zu Ende geführt, im »Kyrie« II der Cf.-Abschnitt diminuiert wiederholt. So reicht es immer noch nur ziemlich spärlich, drei- und zweistimmige Partien herrschen vor. Die Oberstimme spielt noch die weit bedeutendste Rolle, sie hat die schönste Melodieführung, die reichste melodische Bewegung; sie hat aber vieles von ihrer freien Espressivität, von der Ursprünglichkeit des Melodiestromes aufgeben müssen, ja, oft nimmt sie stereotype Gänge an, und Ornamente ebensolcher Art sind ihr auch nicht mehr fremd. Z. B.

Kyrie I, Takt 14.

Kyrie II, Schluß.

1) Geschr. 1492—1503.
2) Geschr. zw. 1503—1513.
3) Missa Dominicalis.
4) Aus 1570.
5) Aus 1582.

Trotzdem fehlt der Melodik der ornamentale, figurative Charakter. Diese Wendungen verleihen ihr nur eine Festigkeit, eine größere Schlichtheit, die streckenweise zu ganz liedmäßig festgebauten und einfachen Melodiewendungen führt, die durch Kadenzen schön herausgehoben werden. Im Grunde genommen hat jede Stimme diese schön geschwungene, schlichte Melodik, nur der Kontraaltus erlaubt sich manchmal zerrissene und sprunghafte Führung, jedoch nicht in zweistimmigen Abschnitten. Er ist sonst der Oberstimme an Bewegung fast gleichberechtigt, während der Baß wesentlich ruhiger und in der Bewegung mehr dem Tenor ähnlich geführt wird.

Technisch sind noch einige Ansätze zur Imitation zu verzeichnen. Sonst wird die verschiedene Länge der Abschnitte in den einzelnen Stimmen gern zu Gegenübersetzungen benutzt, bis eine innere Dehnung der einen Melodiekurve beide Stimmen zur Kadenz führt. Diese Punkte sind auch harmonisch markiert, sie sind, Ganz- oder Halbschlüsse in der Grundtonart, alle gut vorbereitet und ausgebaut, die Teilschlüsse zumeist mit Unterterzkadenz, die Hauptschlüsse durch Dehnung oder durch Ausklingenlassen einer die Terz berührenden Stimme, mit Leittonkadenz. Die vierstimmigen Partien klingen voll, und der Fluß der Harmonien ist den melodischen Abschnitten entsprechend, die zweistimmigen zielen mehr auf die Gegenüberstellung und auf lineare Führung der Stimmen, betonen stark Terz- und Sext-Parallelen und zeigen am meisten die Herkunft von einer unbeschränkten, freiströmenden Melodikunst.

Die Messe werden wir als eine spätere Arbeit Dufays erkennen, die vielleicht noch nicht in die großen Messen-Jahre 1462—1463 (Serviteur, Ecce Ancilla Domini, Caput), aber nicht wesentlich früher zu setzen ist. Die Tatsachen sprechen alle dafür: Dufay wird seine Messe kaum später geschrieben haben, als sein Schüler Regis, dessen Werk in Cambrai 1462 eingetragen wurde. Wenn nun der Autor des Liedes tatsächlich Busnois wäre, wie doch seit der Forschung M. Brenets anzunehmen ist, so kann er es aus chronologischen Gründen nicht vor etwa 1455 geschrieben haben. (Er kann damals höchstens 25—30 Jahre alt gewesen sein.) Damit hätten wir für die Entstehung der Messe Dufays die weitgezogenen Grenzen 1455—1460. Nach ihm, also in den 60er Jahren, werden Faugues und Caron ihre Messen geschrieben haben. —

Bei Faugues ändert sich schon die freimelodiöse Behandlung der Stimmen. Sie sind oft in den stereotypen Motiven der Nach-Dufayschen Zeit gefaßt, gleich der Diskantanzfang weist eine solche Wendung auf. Auch sind kurze Motive terrassenartig übereinander in derselben Stimme wiederholt, wodurch die Wendung ihre ursprüngliche Melodiehaftigkeit

(Linearität) verliert und ein mehr ornamentales Gepräge gewinnt. Diese Registerwechsel der einzelnen Stimmen zerstören die Einheitlichkeit der Melodiebogen, die, schon an sich rhythmisch und figurativ reicher ausgestattet, nicht die Ursprünglichkeit, die melodisch-tonale Festigkeit des Dufayschen Melos aufweisen. Es fehlt ihnen darum auch die Großzügigkeit, Langatmigkeit und die einfache Bestimmtheit der Bewegungskurven, die die Melodien Dufays auszeichnen.

Die Anlage des »Kyrie« weist eine Vorausnahme des Cf.-Motivs im Basse auf, wie sie in Liedsätzen, bei Okeghem z. B., üblich war; richtige Ansätze zur Imitation sind in viel geringerer Zahl vorhanden und erstrecken sich nur auf den charakteristischen Quintfall des Cf. (z. B. »Kyrie« II, Baß Takt 5, 13, 32). Die Oberstimme nimmt daran nie Teil, sie bewahrt noch ihre besondere Stellung.

An der harmonischen Führung ist nichts auszusetzen, die selbst im dreistimmigen Satze ungewöhnliche und auffallende Leere der Klänge wirkt störend. Auch fehlt die Entsprechung der harmonischen Kadenzen mit den melodischen Abschnitten, wobei allerdings jede Kadenz ihre typische Kadenzfigur erhält, aber die Melodie der anderen Stimmen fließt ungehindert weiter. So bilden sich die Melodien stellenweise aus lauter Kadenzfiguren. Von innerer Tektonik ist noch keine Rede, die äußere, schon bei manchen Zeit- und Schulgenossen angestrebt, wird auch außer acht gelassen. Im allgemeinen scheint Faugues kein Verständnis für die Bestrebungen des späten Dufay und seiner burgundischen Schüler aufgebracht zu haben, er kommt in diesem Kreise ganz fremd vor und mag vielleicht nicht in engerer Beziehung zu Cambrai und seiner Musikübung gestanden haben.

Dagegen steht Carons außerordentlich knapp gefaßtes »Kyrie« (nur 12 Takte + Schlußton) ganz im Banne Dufayscher Kunst, obzwar er auch hier der typische Cambraier Kleinkunstmeister bleibt; seine Melodien haben nie die Länge und den sangfreudigen Strom der Dufayschen Messenmelodien, es geht alles mehr ins Kleine, Feinabgewogene; der Satz wird voller und weist schon eine gewisse Verdichtung in Formperioden und dadurch auch mehr Differenzierung der Melodien und des Harmoniegefüges auf. Die Kadenzen heben deutlich den Cf. hervor, mit dem Caron sonst, die Abschnitte trennend und wiederholend, ganz frei schaltet und waltet. Im Takt 7—8, beim Schluß des Cf.-Motivs, tritt uns die erste Kadenz (in *G*) entgegen, auf diese scheint der immer nach dem Dominantton strebende Baß vorbereiten zu wollen, wodurch die Kadenz schön ausgebaut wird und mit vollem Gewicht auftreten kann; die weiteren 5 Takte scheinen diese Kadenz zu bekräftigen, indem sie der Schlußkadenz festen Unterbau bieten. Erst geht es nach dem Dominantakkord zu, die Wechsel-

dominante wird erstrebt und nun in kompakter Fauxbourdonführung eine gleich weitergeführte ⁶11-1 Kadenzwendung (*D*) erreicht; erst diese läßt die funktionell ganz ausgebaute Schlußkadenz in voller Stärke hervortreten. Dieser Verstärkungscharakter der letzten 5 Takte wird durch den gleichen Bau der Kadenz noch schärfer betont, der Sextakkord der 6ten Stufe vor der Dominante (mit 4—3 Vorhalt) gibt beide Male die Subdominante ab. Zu beobachten ist die gleiche melodische und rhythmische Wendung der Oberstimme bei jeder Kadenz, auch die verhinderte auf der Wechseldominante (Takt 9) weist diese Formel auf.



Dazu tritt die Unornamentiertheit der Stimmen: nur seltene Durchgangstöne, spärliche Punktierungen schmücken sie melodisch und rhythmisch.

Die Komposition ist das Produkt einer abgetönten, fein säuberlich arbeitenden, sich oft in festen Formeln und Idiotismen verlierenden Kunst, sie ist typischer Repräsentant des Stiles der Cambraier Dufay-Schule, der Cambraier Kleinkunstmeister.

Die weiteren mir bekannten Messen von Josquin (2), Larue, Brumel (und Pipelare) bilden wiederum eine Gruppe für sich. Sind doch die Werke von Josquin (»L'homme armé super voces musicales«) und Larue durch sichtbare Zeichen eines fast zu legendarischer Berühmtheit gelangten, aber vielleicht auch historisch wahren Wettstreites verbunden. Es steht fest, daß die beiden Messen den Gipfel der sogenannten »kanonischen Künste« erreichen, und die halsbrecherischen Lösungen kontrapunktischer Satzprobleme bei Larue sind zweifellos von der offenen Konkurrenz oder von dem geheimen Ehrgeiz, die »Künste« Josquins zu übertrumpfen, angespornt entstanden.

Andererseits lassen sich manche Fäden, sichere Zeichen derselben Bestrebungen zwischen den Messen von Brumel und Pipelare und der kleinen Messe (»L'homme armé sexti toni«) Josquins finden. Letztere zeigt deutlich, daß sie später, in der Zeit reiferer Meisterschaft der Formgebung entstanden ist, als die technisch vollkommene, aber noch stark im Banne der Schule entstandene Kanon-Messe »Super voces musicales«.

Josquins Messe »super voces musicales« baut sich auf die satzweise um einen Ton der Hexachordreihe aufwärts geschobene »L'homme armé«-Melodie als Cf. auf. Der Cf. steht in der »Kyrie«-Gruppe einmal in *Ut*, im »Et in terra« und, rückwärts gelesen, im »Qui tollis« in *Re*, im »Patrem«, dann rückwärts gelesen im »Et incarnatus« und, wieder ori-

ginaliter, nur auf die Hälfte verkürzt im »Confiteor« in *Mi*, im »Sanctus« (die Wiederkehr des ersten Teiles der Liedform ist nicht gebracht) in *Fa*, im »Osanna« ebenfalls in *Fa*, nun aber auf die Hälfte verkleinert, im »Agnus« I in *Sol*, und im »Agnus« III in *La*. Cf. ist der Tenor, der durch das Steigen der Lage der Melodie im »Agnus« III zur höchsten Stimme wird. — »Pleni«, »Benedictus« und »Agnus« II sind dreistimmig ohne Cf.

Weitere Anlehnungen an den Cf. finden sich auf Schritt und Tritt. So z. B.: »Kyrie« I: Baß und Diskant; »Christe«: Baß und Alt; »Kyrie« II: Baß; »Et in terra«: Baß; »Patrem«: Baß; »Et incarnatus«: Baß; »Sanctus«: Diskant; »Agnus« I: Alt und Baß; sie treten zumeist vor dem Eintritt des Cf. auf. — Trotz der Tonart des Cf. ist die Messe durchaus dorisch = in *d*moll gearbeitet; die Sätze werden daher, mit Ausnahme des »Agnus« III, wo der Schlußton des Cf. = *a* die Quinte zur Tonika *d* bildet, dreistimmig geschlossen.

Der Bau der Melodien ist in mancher Hinsicht bemerkenswert. Die Stimmen sind aus kurzen Motiven zusammengesetzt, die gern eine stereotyp-ornamentierte Fassung aufweisen und manche Züge der Okeghemschen Melodik — so die Unliedmäßigkeit, die unentschlossene Schlußbildung, die Terzfallschlüsse — oft behalten. Auch in der Zusammenfügung der Motive ist die Art der Okeghem-Schule befolgt: ein nicht tektonisch gedachtes und gebrauchtes, sondern nur als Bewegung erfaßtes Wiedererergreifen der charakteristischen Motivanfänge ist mannigfach anzutreffen. Wie wenig bei dieser motivischen Arbeitsweise die Symmetrie und die tonal begründete Tektonik ausschlaggebend waren, zeigt die verschiedene Länge der dem Anfange nach wiederholten Motive und ihr oft sequenziales und in der Mehrzahl der Fälle unregelmäßig sequenziales Nebeneinanderstellen. (Z. B. »Gloria«: Takt 19—25, Diskant; Takt 40—43, Baß; oder Schluß: Baß.)

Auch die richtigen reinen Sequenzen sind im Duktus figurativ-ornamental, im Zusammenfügen tektonisch gleichgültig, in der Struktur unregelmäßig gestaltet. Es ist eben eine von anderen Gesichtspunkten gar nicht ins Auge gefaßte motivische Arbeitsweise da, die, wie wir schon sahen, auch z. B. bei Agricola erstrebt ist (»De tous biens plaine«!), aber nicht so großzügig durchgeführt wird.

Die Ornamentik erschöpft sich vollends darin, daß die Motive so sind, wie sie sind. Dies eine bleibt bis zu dieser Zeit von der einstigen einheitlichen Melodik der frühen Dufay-Zeit. Nur muß in der Motivik eine Ornamentalisierung, in der Ornamentik eine allmähliche Versteinerung zu festen, stereotypen Formeln festgestellt werden, die für das frühe Schaffen des ganzen Okeghem-Kreises charakteristisch sind.

Diese Arbeitsweise bestimmt schon im vorhinein auch die kontrapunktische Fassung. Dichte, enge Imitationen durchziehen den Satz,

in denen alle freien Stimmen teilnehmen. Der durch die imitatorische Verdichtung gesteigerte Bewegungswert und die Untektonik lassen die ganze Textur nur als ornamentale Umrangung des Cf. zur Geltung kommen. Die ganze melodisch-kontrapunktische Bauweise ist vom Cf. abhängig. Doch fällt oft die enge Verknüpfung der beiden Oberstimmen, trotz der gleichmäßigen ornamentalen Ausstattung der freien Stimmen, ins Auge. An solchen Stellen wird dann der Baß mehr dem Tenor ähnlich geführt. (»Gloria« und »Credo«-Anfang.) Das, wie auch das bescheiden im »Kyrie«, »Gloria« und »Agnus« auftretende »Kopfmotiv« sind das Ergebnis zurückgeworfener Blicke. Sie sind Eigenschaften, die in der Dufay-Okeghem-Linie liegen.

Von innerer Differenzierung der Perioden, von ihrem sinngemäßen formbildenden Nebeneinanderstellen enthält die Messe fast gar nichts. Für die vorhandenen schwachen Ansätze ist z. B. die Stelle »Et in terra« Takt 1—12 bezeichnend. Die stark gegeneinander gesetzten, linear-ornamental laufenden Stimmen werden hier energisch zum Fauxbourdon-schluß zusammengefaßt, jedoch zum Betonen des Cf.-Eintritts nicht ausgenützt, sondern, mit ihm kollidierend, rein ornamental dahingestellt. Auch die harmonische Struktur der Stelle ist gar nicht selbständig, sondern stützt sich, wie die dreimalige Berührung der *D*moll-Kadenz zeigt, vollkommen an den Cf. Obwohl sich, vornehmlich an den Stellen, wo der Cf. pausiert, durch motivische, imitatorische Verknüpfung der Stimmen zusammengefaßte Einheiten finden, die sich durch schwache, aber doch klar exponierte Kadenzen absondern, sind die Innenkadenzen des harmonischen Gewebes und auch die rein melodischen Kadenzwendungen durch die Bewegung der Stimmen verdeckt.

Die Harmonieverbindungen bevorzugen die Terzverwandtschaft und die Verwischung der Gegensätze durch Abstufung und gebrauchen gern benachbarte Stufen zur Fortschreitung, die mehr als Weiterführung der Bewegung, als wie eine funktionell gedachte Gegenüberstellung wirken. In solchen Fällen, wo gern alle Stimmen eine sequenziale Fassung erhalten, zeigt sich eine mehr geschlossene Bauweise (»Agnus« III), doch tritt dadurch der figurative Charakter und das Eigenleben der Stimmen nicht in den Hintergrund.

Wir sehen in der Messe die vollkommene Beherrschung der Satztechnik Okeghemscher Art, Josquin zeigt sich mit den Feinheiten der kontrapunktischen Arbeit: Canon, duo in unum, tria in unum, und der Behandlung eines Cf. meisterhaft vertraut. Nichtsdestoweniger sehen wir aber so manche Züge, die noch eine starke Anhänglichkeit an Okeghem oder eine schulmäßige Ähnlichkeit mit anderen Okeghem-Schülern verraten, und so werden wir die Messe als eine reife Jugendarbeit zu betrachten haben.

Die Messe Larues bietet anziehende Vergleichspunkte zu jener von Josquin »super voces musicales«. Der Cf. ist nicht mit solcher Strenge durchgeführt, gibt aber in weit größerem Maße das motivische Material für die anderen Stimmen her. Als Cf. treten uns im »Kyrie« I: der Tenor, im »Christe«: der Kontra, im »Kyrie« II: wieder der Tenor, zusammen einmal die Weise absingend, entgegen. Das »Et in terra« hat den etwas frei behandelten Tenor zur Grundlage, das dreistimmige »Domine Deus« und das »Qui tollis — suscipe« bauen sich auf den Baß, der die Motive des Cf. in freiem Nacheinander mehrmals wiederholt. Im ganzen »Credo« läßt sich keine Stimme als Cf. bestimmen, die Motive wandern von der einen zur anderen und treten in mehr oder minder veränderter Form mehrmals auf. Im »Sanctus« tritt dann der Tenor wieder in seine Rechte. Das zweistimmige »Pleni« und das vierstimmige »Osanna« und »Benedictus« lassen wieder alle Stimmen sich gleichmäßig an der Verwendung des motivischen Materials des Cf. beteiligen, so auch »Agnus« I und II, nur daß bei diesen die Rolle des Tenors doch etwas mehr betont wird. »Agnus« III ist ein vierfacher »Canon in unum«, dessen Anfang aus dem ersten Motiv des Cf. gebildet wird. Das motivische Material aller Stimmen ist in der ganzen Messe mit Vorliebe aus dem Cf. genommen, doch wenn mehrere durch Kanon gebunden sind (»Kyrie« I: Bass-Tenor, »Christe«: Tenor-Kontra . . .), erlauben sich die ungebundenen Stimmen vollkommen freie Führung.

Wie bei der Behandlung von Cf.-Motiven, so tritt auch bei den freierfundenen Melodien die Wiederholung stark zum Vorschein. Aber im Gegensatz zu Josquin sind die Motive nicht so figurenhaft, gebrauchen nicht so stark schulmäßige, erbliche Formeln des Okeghem-Kreises, sondern sind gern langausgesponnene, schon innerlich sequenzial gebaute und die Bewegungsrichtung klar exponierende Gedanken (z. B. »Kyrie« I: Diskant¹⁾).

Dieser Trieb nach einem zwar untektonischen, aber dekorativen Melodiebau geht so weit, daß das Motiv oft wie zerstückelt erscheint und den vollen Sinn erst durch die Wiederholung gewinnt. (»Kyrie« I: Diskant, Takt 1—6.) Die ähnlichen und durch ihre Stellung im Satze, durch ihre Linearität doch so verschiedenen Motive, der in allen Kombinationen und Varianten herangezogene Cf., diese höchste Potenz der Imitation und der Kanonik beherrschen die Messe vollkommen und drücken ihr ihren Stempel auf.

Und doch, in den breit angelegten, mit langen Noten oder fast isometrisch gebauten Teilen drängt ein klares harmonisches Bewußtsein, ein Gefühl für volle Klänge und für tonale Disposition durch, ohne, mit

¹⁾ Vgl. Bd. II, Nr. 20, 1.

einer metrischen Pulsierung gepaart, eine von innen diktierte Tektonik durchführen zu können. Das ist um so auffallender, da die Taktigkeit (so z. B. in den konsequent erhaltenen Rhythmen der Tripeltakt-Sätze) gut fühlbar gemacht ist und eine imitatorische Entsprechung der Motive oft schöne Gelegenheiten zur Formbildung bietet (z. B. »Et incarnatus«¹⁾). Am schönsten und klarsten ist der Schluß des »Kyrie« II, eine harmonisch-metrisch vollkommene viertaktige Periode, exponiert. Dabei ist aber die interessante metrisch-freie und untektionische Sequenzierung des Diskants, die, eine eigensinnige, immer beschleunigte Bewegung, das Metrum des ganzen Stimmverbandes durchbricht, zu beobachten.

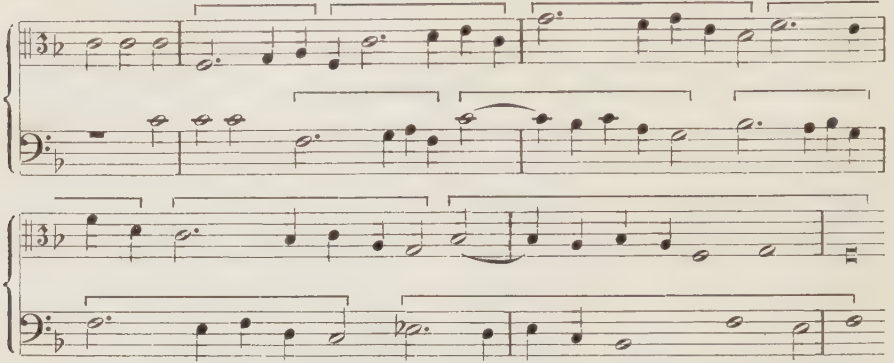
Halten wir die kleine Messe Josquins (sexti toni) gegen die soeben besprochenen beiden, so sticht zunächst ihre schlichtere, ungekünsteltere Fassung ins Auge. Schon die Durchführung des Cf. ist einfacher: »Kyrie« I: Tenor und »Christe«: Baß singen die Weise einmal, im »Kyrie« II ist sie wieder im Tenor, der ihren ersten Teil zum Vortrag bringt. Ebenso im »Et in terra«. Im »Qui tollis« erscheint das Lied vollständig im Baß. Das »Patrem« hat im Tenor den etwas frei behandelten ersten Teil des Cf., der seine Weiterführung im »Et resurrexit« im Diskant findet. Im »Et in spiritum« teilen sich mehrere Stimmen an der Führerrolle. In den weiteren Sätzen läßt sich zumeist keine deutlich hervortretende Cf.-Stimme feststellen, nur im »Agnus« I tritt der mit Sequenzgängen gezierte Tenor vor den an der Verarbeitung der Cf.-Motive ebenfalls stark beteiligten anderen Stimmen etwas in den Vordergrund. Doch ist die Messe der satztechnischen Künste nicht ganz bar; zum Abschluß wird im »Agnus« III der mittlere Teil des Cf. in den beiden tieferen Stimmen »recte et retro«, bzw. umgekehrt »retro et recte« zusammen mit einem doppelten »Canon ad minimam« der vier oberen Stimmen gesetzt.

Doch bewahren auch die mit Cf. gearbeiteten Sätze die abgesonderte Stellung der Cf.-Stimme zumeist nicht: die Weise wird mit sequenzialen und dem Gang der anderen Stimmen angepaßten Umschreibungen geschmückt, die aber bei weitem kein rein ornamentales Gepräge erhalten und, wegen ihres Bewegungswertes, zur Weiterführung der Stimme über die ihr zuerteilte Cf.-Partie beitragen. Vornehmlich wird aber der Cf. durch die rege Teilnahme der anderen Stimmen an der Ausbeutung seines motivischen Materials vom Vordergrund verdrängt. Mit fast kopfmotivartiger Genauigkeit tritt die Imitation des ersten Motivs am Anfang der Sätze vor dem Eintritt des Cf. auf, und auch weiterhin finden die Motive als imitatorisches Material reiche Anwendung.

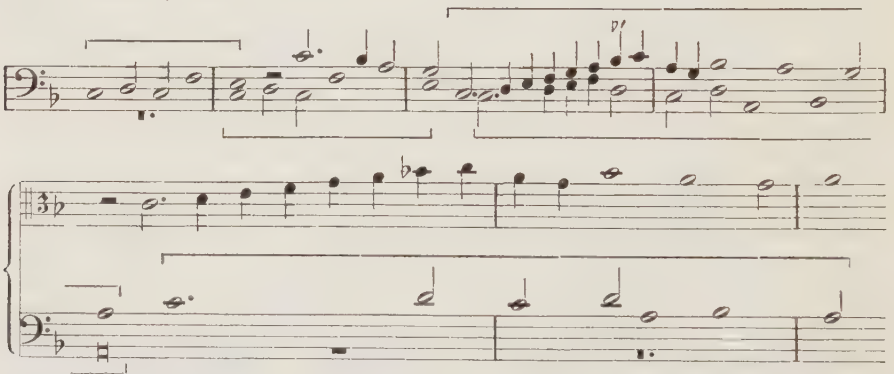
Die freierfundenen Stimmen führen das melodische Prinzip der ersten

¹⁾ Vgl. Bd. II, Nr. 20, 2.

Messe ebenfalls durch, nun aber in wesentlich reiferer Form. Hier handelt es nicht mehr nur um die motivische, dekorative Umspielung eines Cf., die Stimmen tragen also minder ornamentierte, weniger ornamentenhafte Motive, sondern sind weitausladender, haben auch als Melodien oft große Schönheit in der Führung und Abrundung; sie sind aber ebenso frei-sequenziert gebaut (z. B.: »Et in terra«, Disk.-Kontra, Takt 4—9):



und kennen trotz dieses Baues, trotz der oft überraschend einfachen, oft zur Homophonie neigenden kontrapunktischen Struktur (die vor allem bei »Harmoniesequenzen«, doch immer vom Cf. abhängig auftritt und doch auch komplizierteren Partien Platz macht (z. B. »Et in terra«, Takt 1—2¹⁾), keine Differenzierung und kein Gleichgewicht. So sind z. B. auch die wiederholungsartigen Imitationen formell gar nicht ausgenützt: »Et in terra«, Takt 30—36:



sondern nur in ihrem Bewegungswert erfaßt. Jedoch ist das Entsprechen großer Formteile schon im Gebrauch, der Wert der tonalen Gegenüberstellung ist erkannt; so z. B. in »Pleni« und »Gloria tua«: wo zweimal derselbe kurze zweistimmige Satz, nur zum ersten Male in der Dominante, zum zweiten Male in der Tonika gebracht wird.

Harmonisch ist die Grundtonart — *F'dur* — durchweg streng behalten, und nur ein seltenes Aufsuchen der Dominanttonart *C(Es)* ist zu finden. Die Kadenzen sind umsichtig und breit angelegt, innerhalb der Abschnitte ist die Tonart mehr durch die lineare Ausbeutung der Stimmen als durch klar dahingestellte, gut ausgebaute harmonische Perioden bewahrt. Besonders herauszuheben ist der überaus starke Gebrauch des Sextvorhaltes und der Sextwechselnote, nun auch imitativ: ein Spezificum Josquinscher Musik. Treten doch diese auch bei anderen: Busnois, Obrecht, Brumel stark hervor, so doch nicht in der exponierten, nicht als Bewegungsimpuls (Obrecht: »Jay pris amours«!), sondern rein als Klangwirkung gedachten Weise, z. B. »Kyrie« I¹⁾, Schlußß.

Allerdings spielt hier die sequenzartige Führung der Stimme, also der rein lineare Sinn eine Rolle, wie auch z. B. die eigenartig schöne Schlußwendung des »Agnus« II²⁾ von der linearen Führung und der Tonalität der Stimmen bestimmt wird.

Formal fällt die klare Exponierung der Textabschnitte auf, die sich oft in der Gegenüberstellung von zweistimmigen reicher bewegten und vierstimmigen ruhiger, fast homophon geführten Abschnitten und in der verschiedenen Kombination der Stimmenpaare äußert (z. B. »Qui tollis«).

Nun können wir die doppelte Parallele ziehen:

Einerseits sind die Messen Josquins (»super voces musicales«) und Larues durch die gleichhohe Meisterschaft in den schulmäßigen »Künsten«, in der Komplizierung des imitatorischen Gewebes verbunden. Es ist ohne Schwierigkeit ersichtlich, daß Larue unter dem Einflusse Josquins stand.

Andererseits steht aber Larues Messe mit ihrer herben, unfigurierten Melodik stark im Gegensatze zu Josquins Arbeiten, die, zwar in verschiedenem Grade, doch beide eine ornamentierte, dabei aber ungleich leichter fließende Melodik aufweisen. Nicht unwesentlich ist die Beobachtung, daß Larues und Josquins kleine Messe im Grunde genommen eine Durchbrechung der Cf.-Arbeitsweise bedeuten, die doch in Josquins erster Messe noch ihre größten Triumphe feiert. Angesichts dessen, zumal die entwickeltere, reifere Melodik der Missa sexti toni auch dafür spricht, läßt sich die chronologische Folge: Josquin (»super voces musicales«), Larue, Josquin (»sexti toni«) aufstellen.

Mehr als die letzten zwei Messen hält sich die Komposition Brumels zum Cf., wenn er sich auch manche Freiheiten im Hinzufügen freier Motive und in der willkürlichen Veränderung und Umschreibung des

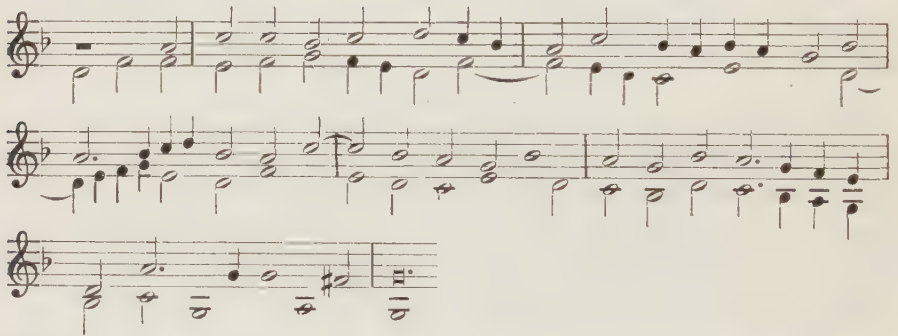
¹⁾ Vgl. Bd. II, Nr. 21, 1.

²⁾ Vgl. Bd. II, Nr. 21, 2.

originalen Duktus erlaubt, und damit auch er vom alten Schema der Cf.-Messe abweicht. Der Cf. liegt im Tenor und erscheint mit Ausnahme des dreistimmigen »Pleni« und »Benedictus« in allen Sätzen. Die anderen Stimmen nehmen an der Verwertung der Cf.-Motive ein verschwindend kleines Teil, nur selten taucht eine durchimitierte Wendung auf: so z. B. im »Crucifixus« Takt 120, oder, am breitesten, im »Confiteor«, wo alle Stimmen die Motive des Cf. paraphrasieren, und im »Agnus« III, wo der Baß mit fast kanonischer Strenge dem Tenor vorangeht oder folgt.

Die freierfundenen Melodien zeichnen sich nicht selten durch musterhaft schöne und abgerundete Führung aus, so z. B. gleich das streng durchgeführte, vom Cf. inspirierte Kopfmotiv. Aber zumeist sind sie durch die frei-sequenzierte Behandlung zerstückelt. Auch ist von der inneren Spaltung und Wiederholung der Motive Gebrauch gemacht, wenn auch nicht in dem Maße wie bei Josquin und Larue.

Kontrapunktisch ist die Messe wegen der gesteigerten Anwendung der Imitation bemerkenswert. Streckenweise kommt es zur regelrechten Durchimitierung der Motive, wenn auch zumeist nur in den drei freien Stimmen. Oft begnügt sich aber Brumel bei längeren Phrasen mit der Wiedergabe der charakteristischen Anfangstöne des Motivs und läßt die Stimmen in Parallelbewegung hinauslaufen. Strenge, fast kanonische Durchführung erfahren nur zweistimmige, zwischenspielartige Perioden, die die enge Imitation mit eine kleine Diskantierwendung ergebender Sequenzierung des Motivs durchführen und erst nach Absolvierung mehrerer Glieder durch Parallelbewegung zur Kadenz gelangen. (»Et in Terra«, Takt 8—15.)



Von der Wiederholung der Motive in anderen Stimmen ist ausgiebig Gebrauch gemacht. Zu diesem Zwecke werden gern sehr kurze, prägnant gefaßte Motive aufgestellt, deren lose Aneinanderreihung auf die Dauer der Einheitlichkeit des Satzes nicht zugute kommt.

Die Exponierung solcher kurzen, klaren Motive, die die ganze Messe

beherrschen und in jeder Wendung eine Kadenzformel hervorrufen, verleiht auch der Harmonik eine schematische Regelmäßigkeit im tonalen Bau, die aber, mit der Motivik zusammenwirkend, oft eine Steifheit und Unbeweglichkeit des Satzes verursachen. Das ist um so auffallender, da der Harmonisation sonst Klangfülle und Fluß nicht abzusprechen sind.

Die Messe geht in der Durchbildung der Imitation in den Spuren der kleineren Messe Josquins und greift in der klaren Disposition oft zu Mitteln, die Obrechts charakteristisches Eigentum sind. Von dem ersteren unterscheidet ihn eben diese Klarheit, diese motivische und metrisch-harmonische Gebundenheit, von dem anderen die Schemenhaftigkeit der Durchführung dieser Idee und die Armut an melodischer Freiheit und Bewegung.

Jedenfalls haben wir eine reifere Arbeit Brumels vor uns, die mit jener anderen Messe über »Je nay deul« (Missa festivalis) den Stil des Meisters am Ende der 90er Jahre vertritt.

Obrechts Messe transponiert die dorische Liedweise ins Phrygische und führt sie im Tenor durch. Und zwar singen sie »Kyrie« I und II einmal (»Christe« ist dreistimmig ohne Cf.), »Et in terra« und »Qui tollis« (augmentiert) einmal und »Tu solus altissimus« (diminuiert) einmal. Dann »Patrem« und »Et incarnatus« (augmentiert) einmal und »Confiteor« in einer gekürzten Form. »Sanctus« und »Osanna« teilen sie wieder unter sich auf. »Pleni« und »Benedictus« sind dreistimmig ohne Cf. »Agnus« I und II singen das Lied im Spiegel- und Krebskanon augmentiert. »Agnus« II ist dreistimmig ohne Cf. —

Anlehnungen kommen in den anderen Stimmen zahlreich vor. So z. B. »Kyrie« II: Baß Takt 9—11; »Et in terra«: Alt Takt 1—10; Baß Takt 10—20; »Patrem«: Baß Takt 19—25; »Et incarnatus«: Baß Takt 46—61; »Confiteor«: Baß Takt 13—15; »Sanctus«: Alt Takt 1—7, Baß Takt 7—13; »Agnus« I: Alt Takt 1—11.

Die Melodiephrasen haben gegenüber den besprochenen Messen eine klar ausgeprägte Melodiehaftigkeit, die an den ruhigen Stellen zu großzügiger Liedmäßigkeit vereinfacht ist; in den rhythmisch belebteren, an Bewegung reicheren Partien ist eine Differenzierung des Melodiebogens in fast sequenzial gestaltete kleinere Kurven durchgeführt. Trotz der oft gut exponierten Taktigkeit ist ein metrisches Schema nicht zugrunde gelegt: im wesentlichen hat die Melodik einen freien Schwung, die schon wegen der Ungleichheit, Unebenheit dieser sekundären Kurven nicht in ein Schema zu zwingen ist. Am charakteristischsten ist die melodische Fassung an dem »Kopfmotiv« zu ersehen. Der Vergleich zeigt eben, daß in melodischer Hinsicht nur die Bewegungsrichtung, das Erreichen ausgezeichnetener Spitzentöne das ursprünglich Wesentliche ist;

die Bewegung aber, die Linie selbst, wie sie ist, nur eine frei-melodische, metrisch ungebundene, fast improvisierte Umkleidung dieses »Wesentlichen« ist.

The musical score consists of four staves, each with a label and a circled letter above it. The first staff is labeled 'Kyrie I.' with a circled 'D'. The second staff is labeled 'Christe.' with a circled 'D'. The third staff is labeled 'Kyrie II.' with a circled 'D'. The fourth staff is labeled 'Agnus II.' with a circled 'D'. The score is written in 3/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

In der kontrapunktischen Faktur ist die häufige Verkoppelung von zwei Stimmen zu einer imitierten Phrase bezeichnend. So z. B. »Gloria«: Takt 42—49 Diskant-Alt; »Qui tollis«: Alt-Diskant; »Patrem«: Baß-Diskant; »Pleni«: Alt-Baß. Am Anfang der Sätze fängt die Imitation auf einem logischen Einschnittspunkte des Themas an, nur selten ist des tonalen Baues wegen eine Verschiebung des Motivs zu beobachten (»Benedictus«). Oft steigert sich diese Imitation zu streng kanonischen Führungen (»Qui tollis«, »Benedictus«), zumeist geht sie aber in eine im wesentlichen aus Terzparallelen bestehende Bewegung über.

Wie die melodische Fassung, so ist auch das Einfügen kleiner, sequenzial weitergebildeter Motive in imitierender Weise in die kontrapunktische Struktur charakteristisch für das Alter der Komposition, indem diese nicht die Dehnung und Verdunkelung des metrisch-formalen Sche-

mas zur Aufgabe haben, sondern rein als komplizierte Bewegung fließen. Ein Vergleich des Schlusses des »Pleni« (Takt 55—62) mit dem Schlusse des »Kyrie« II der Missa »Caput« (vom Takt 23 an) wird den Unterschied und die Entwicklungsrichtung klar herausstellen.

Wie wenig das formale Gleichgewicht der Teile, das doch z. B. im »Christe«, im »Confiteor«, oder noch mehr am Anfang des »Et in terra« klar zum Vorschein tritt, auf einem inneren metrischen Prinzip, auf einer Pulsierung basiert ist (Ansätze dazu im »Et incarnatus«!), beweist z. B. die taktige Verschiebung der Motivwiederholung im »Agnus« II, Takt 1—15, oder die stark an Agricola erinnernde intrikate rhythmische Kombination des rein als Bewegung aufgefaßten zweistimmigen imitativen Abschnittes »Et in terra«, Takt 42—49.

Die Messe, sich in der Anlage und Detaillierung vielleicht am meisten an Okeghems Stil anlehnend, fällt noch unbedingt in die siebziger Jahre (Mitte?!) und ist ungefähr vor dem »Forsseulement«-Liede anzusetzen.

Jay pris amours.

Wie in der Zeit, auf welche sich unsere Untersuchungen erstrecken, so oft zu finden ist, treten auch als Cantus firmi von »Jay pris amours«-Sätzen zwei einander in gewissen Wendungen ähnliche Melodien auf. Es können also als direkte oder indirekte Vorlagen aller folgenden Kompositionen auch in diesem Falle diejenigen Sätze angesehen werden, die beide Melodien in sich vereinigen. — Zwei dreistimmige anonyme Sätze, die auch schon von vornherein, der Faktur nach geschlossen, als frühe Bearbeitungen von allen anderen abstecken, erheben Anspruch auf die Priorität. Beide führen im Diskant und Tenor die gebräuchlichen Cf.-Melodien und gesellen eine dritte Kontraststimme zu ihnen. Zunächst kommt also diese Kontraststimme und ihre Rolle im kontrapunktischen und harmonischen Baue als Kriterium für die stilkritische Untersuchung in Betracht.

Der Kontra der ersten Fassung¹⁾ hat größeren Umfang, (*e-a'*) und umrankt bald als mittlere, bald als tiefste der drei Stimmen den Tenor, im anderen Satze²⁾ ist er (mit dem Umfange *A-h*) ursprünglich schon als Baß geplant und kreuzt den Tenor nur gelegentlich auf kurze Strecken, wo dieser durch die Imitation gebunden ist und die logische Harmoniefügung die Kreuzung erwünscht. So operiert der erste Satz mit dem Oktavsprung des Kontra in der Schlußkadenz, wo der zweite den Sextakkord der siebenten Stufe ⁷⁶(ii) als Dominante verwendet.

¹⁾ Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379, fol 27^v. Cod. Dijon. Abgedruckt: Obrecht-Ausg., Weltl. W., Anhang S. 92.

²⁾ Perugia, Bibl. Comm. Ms. G. 20, Nr. 85. Abgedruckt: Obrecht-Ausg., Weltl. W., Anh. S. 94.

Der erste Satz vermeidet eine klare harmonische Periodisierung, gebraucht gern Verbindungen von terzverwandten Harmonien, vernachlässigt die Kadenzmöglichkeiten bei melodischen Abschnittsschlüssen und biegt den Fluß der Harmonien gerne durch ungewohnte Umdeutungen, wie $a : v = g : vi$, oder $g : iv = c : i-v = a : v_{VII}$ um. Der andere Satz ist dagegen fest in den Tonarten *C* und *a* verankert, berücksichtigt in der Periodisierung die Melodie-Abschnitte und moduliert mit der einfachsten Umdeutung $a : i = c : vi$, bzw. $c : vi = a : i$. — Die Untersuchung der tonalen Disposition des ersten Abschnittes bestätigt das Gesagte mit voller Klarheit: im ersten Satze steht der Anfang zwar in *Amoll*, biegt aber schon im fünften Takte nach *Gmoll* um und kadenziiert, zwischen den beiden Tonarten schwebend, in *Gmoll*. Der Abschnitt des zweiten steht ausdrücklich in *Amoll* und verwertet mit glücklicher Hand im Mittelteil der Phrase die *Cdur*-Sphäre, wodurch diese eine schöne plastische Rundung gewinnt.

Die beiden Hauptstimmen stehen durch imitative Verknüpfung in enger Verwandtschaft. Das erste Motiv des Tenors nimmt fünf Takte ein, demgegenüber wird im Diskant ein viertaktiges gestellt und der so gewonnene Unterschied von einem Takte zur Einführung der Imitation benutzt. Welche von den beiden Melodien die ursprüngliche ist, und welche aus freier Erfindung des ersten Bearbeiters entstand, ist schwer zu entscheiden. Man möchte sich aus Gründen der Tradition für den Tenor als Cf.-Stimme entscheiden; den Diskant würde ich dem Komponisten des ersten Satzes zuschreiben, da die engen Imitationen mit dem Periodisierungsbestreben des zweiten Satzes sichtbar schwer zu vereinigen sind; auch eine Ersetzung des baßmäßigen Kontra durch den des anderen Satzes ist, da doch im Duktus der beiden keine zu großen Unterschiede bestehen, nicht gut denkbar, vielmehr konnte der unbeschränkte, unregelmäßige Fluß der Harmonien des ersten Satzes zur Bearbeitung herausfordern. Ich glaube auf Grund des Gesagten im ersten Satze die erste Bearbeitung des Themas erblicken und ihn mit aller Bestimmtheit dem Jan van Okeghem zuschreiben zu müssen. Der zweite Satz mag nicht viel später entstanden sein und scheint aus dem Kreise der Cambraier Kleinkunstmeister zu stammen.

Nehmen die späteren Sätze in der Regel die erste Bearbeitung zur Vorlage, so stützen sich manche nachweisbar auf die zweite, indem sie die charakteristische Anfangswendung ihres Basses übernehmen. Daß so etwas nicht Zufall sein kann, beweisen 1. die Komposition Isaacs¹⁾, wo der Baß nach pflichtmäßiger Erledigung der erwählten Schritte



sich nicht weiter um schöne, baßmäßige Führung kümmert, sondern das lebhaft rhythmisierte, figurenhafte Motiv der beiden Oberstimmen annimmt und weiterführt:



und 2. eine vierstimmige anonyme Komposition¹⁾, die auch die Rhythmisierung des Baßmotivs beibehält. In allen mir bekannten Bearbeitungen kommt die Diskantweise der Vorlage nur im Diskant vor, die Tenorweise, mit Ausnahme der Komposition Obrechts, nur im Tenor. Beide treten nicht gleichzeitig auf; nur in einem Satze Isaacs²⁾, der sonst ohne Cf. verläuft, ist eine kurze Erinnerung an beide Themen erhalten, und in der genannten anonymen Komposition mit dem Diskant-Cf., wo die ersten Töne der Tenorweise am Anfang des Tenors auch auftreten, so daß die ersten Takte in drei Stimmen vollständig der Fassung des zweiten Vorlage-Satzes entsprechen.

Diese Komposition ist auch sonst nicht ohne Interesse. Der Autor nutzt die schon in der Vorlage enthaltenen Imitationen nicht aus, nur das letzte Motiv des Diskant-Cf. wird im Tenor vorweggenommen. Der Satz ist mit vielem Geschick auf den Kontrast des ruhigen, schönen Cf. und der gut bewegten Gegenstimmen aufgebaut, die zwar rhythmisch nichts Besonderes bieten, aber manchmal durch interessante motivische Arbeit überraschen. Die Faktur ist, von einer hineingeschlüpften Quintparallele abgesehen (Takt 32, Tenor-Baß, auch befriedigend.

Der Satz zeichnet sich in der harmonischen Struktur durch das gänzliche Vermeiden der Innenkadenzen aus. Sie werden auf mannigfache Weise abgelenkt, so z. B. durch Trugschluß v-vi: (Takt 42—44) oder durch Vereitelung des Leittons und Umdeutung des Dominantakkords (Takt 8; — Takt 29; — Takt 51), (man kann nicht *gis* nehmen, wenn der Leitton unaufgelöst bleibt), und nicht einmal kommt eine richtige Kadenz außer dem Schlusse vor. Unter diesen Umständen ist von Periodisierung gar keine Rede.

Das Stück ist ein selten schönes Beispiel für dieses äußerst beweiskräftige Kriterium der frühen Okeghem-Schüler, und so möchten wir es, obwohl die Imitationen nicht in den Vordergrund treten, unbedingt in dem Kreise des Meisters lokalisieren.

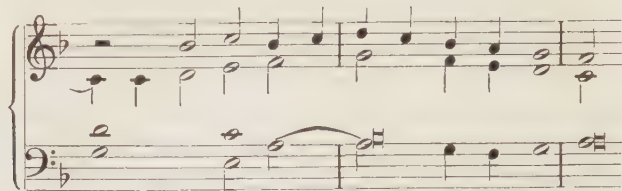
Eine andere vierstimmige Komposition³⁾ derselben Quelle ist schon bedeutend schwächer. Obwohl die Stimmen thematisch selbständig

¹⁾ Petrucci. Canti C, 150, 1503, fol. 55. Vgl. Bd. II, Nr. 23.

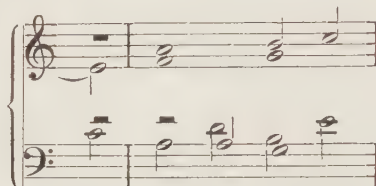
²⁾ D.T.Ö. Bd. XIV. S. 79.

³⁾ Petrucci. Canti C, 150, 1503, fol. 90.

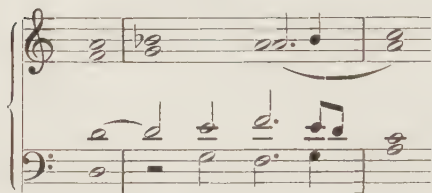
und nicht ohne Geschick gefaßt sind, kommen im Gefüge ziemlich harte Reibungen zustande (z. B. Takt 16—17):



Auch harmonisch ist der Satz durch schlechte gedeckte Quinten und unbegründete frei ein- und ausspringende Quartsextakkorde nicht einwandfrei, z. B. Takt 11:



oder Takt 19:

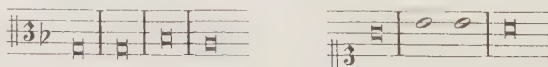


Obzwar das vorletzte Motiv des Cf.-Tenors ganz geschickt imitiert wird, macht sich der Kontrast zwischen dem Cf. und den anderen Stimmen bedeutend stärker bemerkbar als im vorher besprochenen Satze, und die Gegenstimmen gestalten die Komposition nicht nur durch die Bewegtheit, sondern auch durch ihre nichtssagenden, hohlen Ornamentfiguren:



die die an sich markante Führung der Stimmen verschleiern, zur Dutzendarbeit.

Geistvoller ist in einem dritten vierstimmigen anonymen Satze¹⁾ die Verbindung der Melodien »Jay pris amours« (Diskant) und »De tous biens« (Tenor), die durch den ähnlichen Anfang:

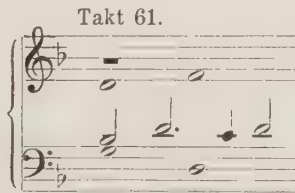


¹⁾ Petrucci Odh. A. 1501, fol. 9.

inspiriert ist. Selbstverständlich ist einer der Cantus firmi: »Jay pris amours« die Hauptstimme, und die andere wird nach Möglichkeit durch Unterbrechung beider Stimmen mit Pausen und durch rhythmische Veränderung der zweiten Melodie der ersten angepaßt. Wie die »De tous biens«-Melodie dabei wegkommt, haben wir schon beobachtet. Die beiden Themen fügen sich willig der Behandlung, nur einmal fällt eine durch Verdoppelung des Haupttons unregelmäßig behandelte Wechselnote zwischen den beiden auf (Takt 10). Zu den beiden Cantus firmi gesellt sich ein an charakteristischen Schritten (Quinten, Quarten) reicher Baß, der den ruhigen Gang nur anlässlich des Abschlusses der ersten Periode verläßt, wo die Kadenzen der beiden Themen in *G* und *D* eine modulierende Fauxbourdon-Führung hervorrufen (Takt 18–23):



Wegen der großen Gebundenheit ist der Satz zur einfachsten Harmonieführung gezwungen; der Baß muß die zwei Cantus firmi harmonisch verbinden, er muß jede Gelegenheit zur Fixierung der Tonalität, das heißt zu Kadenzen ausnützen. So kommt es, daß die vierte Stimme (Alt) nach einer imitativen Antizipation der »De tous biens«-Melodie in eine geradezu monotone Melodik geraten ist, zuerst in den harmonisch erfordernten Hauptnoten zusammengestellt und in lauter stereotype Figuren aufgelöst zu sein scheint. Der Komponist hat es offensichtlich nicht verstanden, eine bewegte, aber melodisch selbständige und großzügige Stimme ohne diminutionsartigen Verlauf zu gestalten. Daher die ungelenke Behandlung der figurativen Wechseltöne, die nicht nur durch Verdoppelung des Haupttons:

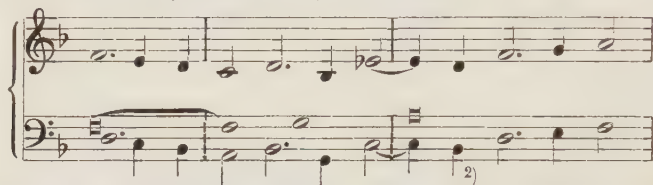


sondern auch durch Verlegenheitsgänge auffallen (Takt 67–69):



Dagegen bietet Busnois' »Jay pris amours«¹⁾ geradezu ideale Melodiebildung. Sein Werk mit dem Texte »Jay pris amours tout au re-bours« verwendet die Tenorweise unseres Liedes »Jay pris amours en ma devise« im Spiegelbilde. Ob der neue Text mit einer der anderen zwei Stimmen in Verbindung stand, läßt sich quellenmäßig nicht belegen. Ihre reiche Rhythmik weicht auch von dem schlichten Cf. ab, sie haben alle »kolorierten« Duktus. Die liedmäßigen Stellen z. B. im Altus (Takt 9–15) zeigen eine zumeist imitative Anlehnung an den Cf., und der angehängte liedmäßige Melodieschluß spricht auch nicht für die Annahme einer zweiten, wenn auch nur schwach angegebenen Leihweise. So scheint der Text vom Komponisten eigenmächtig geändert worden zu sein.

Die Hauptstärke des Satzes besteht in den vollkommen melodiosen, als Melodie empfundenen und schön gezeichneten Gegenstimmen, auch und vielleicht am meisten an bewegten, mannigfaltig rhythmisierten Stellen. Die Gegenstimmen umschlingen den Tenor mit schön geschwungenen, oft und lange in Terzparallelen geführten Motiven, und wie sehr das melodische Prinzip herrscht, zeigen die durch Wechselnoten entstandenen Dissonanzen, wie z. B. (T. 21–23):



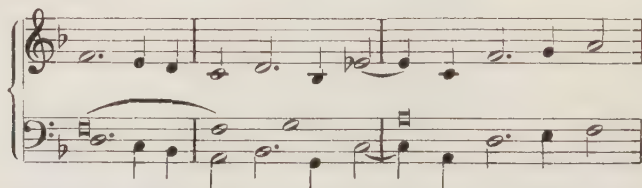
die nur mit der Spannkraft des vorhergehenden Quartsprunges erklärlich sind²⁾.

Harmonisch ist der Satz auf einem Kompromiß zwischen Okeghem-scher Nichtbeachtung einerseits und der Honorierung der melodischen Abschnitte anderseits gegründet. Man vermißt eine planvolle Entwicklung und könnte an dem unerwarteten und harmonisch, nicht aber

¹⁾ Obrecht-Ausg. Weltl. Werke S. 96.

²⁾ In der Vorlage steht *c* statt *b*.

³⁾ Wenn nur nicht die ganze Dissonanz auf einfachen Schreibfehler zurückzuführen ist, wie solcher schon bei dem genannten *c-b* geschehen, und die Stelle vielmehr lauten müßte:



wodurch der zumeist verschleierte sequenziale Bau solcher Phrasen klar ersichtlich wird.

vom Standpunkte der melodischen Abschnitte unbegründeten Halbschluß (Takt 31) *d* : 1–bvii, (*C*dur), wonach der zweite Teil in *d* fortfährt, oder an der Monotonie der sich um *d* und *g* windenden Tonalität, vornehmlich am Anfang, wo sie durch die Imitation noch verschleiert wird, Anstoß nehmen, wenn nicht eben durch solche Dinge die sekundäre Bedeutung des trotz der Kadenzierungen nie eine formbildende, differenzierende Faktur erlangenden Harmoniegefüges klar hervortreten würde.

Das bedeutet aber nicht etwa, daß der Satz auch Klangfülle vermissen ließe, hängt doch diese nicht von der gleichmäßigen Periodisierung ab; im Gegenteil, es finden sich Stellen, wie auch die schon oben zitierte, die durch Terzparallel-Führungen und durch sequenziale Aneinanderreihung terzverwandter Harmonien (⁵⁶1–vi–ii–⁵⁶vii–⁵⁶iii–i–iv) mustergültige Klangfülle und natürliche Fortschreitung der Harmonien aufweisen.

Der kontrapunktisch gut gearbeitete Satz von Johannes Japart¹⁾ sticht besonders durch Mangel an Schwung und Klangfülle hervor. Dieser tüchtige Meister, der durch das einseitig ausgebildete Talent für Koppelung mehrerer Liedthemen Sätze von der Frische und Lebendigkeit eines »*Questa se chiama*«²⁾ oder »*Amour fait mout*«³⁾ zu schaffen verstand, versagt in der Erfindung der Melodik und Rhythmik, wenn er Eigenes zu leisten hat, und schreibt oft eckige und ziellose Verlegenheitsstellen (z. B. Takt 31–41 Alt).

Dagegen findet er manche glückliche, vorwärtsblickende Wendung (z. B. Takt 13–16), wo durch fein geführte Terzgänge in den Unterstimmen zwischen Tenor-Baß und zwischen Alt-Baß die Kadenz verschoben und ausgebaut wird. (Die *Brevis g* im Diskant Takt 14 darf selbstverständlich nicht im ganzen Werte ausgehalten werden.)

Auch für volle Klänge hat er wenig Sinn: er opfert sie mit Vorliebe, um die Stimmen bewegen zu können, und bevorzugt ohne Notwendigkeit Einklänge. Auch kommen schlecht verdeckte verbotene Parallelführungen vor (Takt 7–9), die, auf betonte Takteile fallend, selbst für die Zeit verdächtig sind und nicht von entwickeltem Klangsinn und großer Erfindung zeugen.

Ein Seitenstück zu seinem »*De tous biens plaine*«⁴⁾ ist eine zweite »*Jay pris amours*«-Bearbeitung⁵⁾ des Johannes Japart, die mir nur dem

1) Petrucci, Odh.-A. 1501. fol. 24. Vgl. Bd. II. Nr. 24.

2) Petrucci, Canti C. 150. 1503. fol. 116.

3) Rom, Bibl. Casanat 2856; Florenz, Ricc. 2794, fol. 27; Regensburg Cod. Pernner. Abgedruckt in der Obrecht-Ausg. Weltl. Werke S. 99.

4) Petrucci, Canti C. 150. 1503. fol. 80.

5) Rom, Cod. Cap. Giulia.

Anfänge nach bekannt ist. Cf. ist die Diskantweise im Diskant, aber durch den Kanon: »Vade retro Satanas« in der Umkehrung verwendet. Zu ihm gesellen sich noch drei tiefere Stimmen, von denen Tenor und Baß vorsichtig die Anfangsnoten der beiden Grundmelodien angeben.

Eine mir nicht bekannte Bearbeitung des Liedes von Johannes Martini¹⁾ soll hier wenigstens registriert werden.

Zwei Bearbeitungen Heinrich Isaacs beruhen auf dem Prinzip der ornamental-motivischen Arbeit. Beide haben den eigentümlichen Zug im Festhalten eines kurzen, melodisch einfachen und prägnant rhythmisierten Motivs. Gleich in der ersten²⁾, für eine »Singstimme« und zwei offenbar instrumentale Gegenstimmen gesetzt, gestaltet er den Kontra, der der eigentliche Träger der Isaacschen Idee ist, aus dem ersten Abschnitt der Diskantweise, der, auf die Hälfte verkürzt und durch die Anpassung an den Cf. im Diskant rhythmischen Verschiebungen unterworfen, auf verschiedenen Stufen wiederholt wird und im ganzen Verlauf der Stimme das Material hergibt. Dabei macht sich in der Wiederholung größerer, aus mehreren Wiederholungen des Motivs auf verschiedenen Stufen entstehender Gebilde eine gewisse Regelmäßigkeit bemerkbar, die sich aber wegen der nötigen rhythmischen Verschiebungen (Pausen und Zusammenziehungen) nicht zur Bildung von gleichgewichtigen Formteilen emporschwingen kann.

Daß aber die Komposition schon eine weite Station zur Erlangung dieser Regelmäßigkeit bedeutet, zeigt ihre größere Beachtung vor der Form des Cf., indem die Wiederholung des ersten Abschnittes im Kontra eine Neigung zur Dreiteiligkeit der Form zeigt und mit ihrer Kadenz die Schlußligatur des Cf. willkürlich zerschneidet.

Die Tenorstimme ist zu den anderen beiden motivisch frei hinzugefügt und hat lediglich die Belebung der monotonen Rhythmen der motivisch gebundenen Unterstimme (Kontra) zur Aufgabe.

Die andere Bearbeitung³⁾ bildet die motivische Arbeit noch viel strenger aus. Cf. ist die Tenorweise im Tenor, und die drei Gegenstimmen führen im Kontrast zu ihm Motive voller Lebendigkeit und scharfer Rhythmik durch. Am Anfang stützt sich der Satz zwar anscheinend mehr auf die Vorlage (Perugia!), indem deren Baßmotiv angegeben wird, aber schon vom vierten Takte an löst die originale Bewegung eine der ersten Bearbeitung gegenüber noch gesteigerte Zer-

1) Florenz, Bibl. Nat. Centr. XIX. 59. fol. 189 v.

2) D.T.Ö. Bd. XIV. S. 29.

3) D.T.Ö. Bd. XIV. S. 77.

pflückung der Stimme auch im Basse ab. Eine anscheinend unregelmäßige Wiederholung zweier schon von den beiden Oberstimmen angegebenen Motive beschäftigt den Baß im ganzen weiteren Verlaufe der Komposition. Dabei kommt der Ton »e« zu großer Bedeutung. Er kehrt als Dominante der Grundtonart *A*moll immer wieder, tritt als *E*moll (Moll-Dominante), als Halbschluß, als Baßton des Sextakkords der Durparallele hervor und wird von allen Seiten ausgebaut, um den Tonika-Akkord erst in den letzten Takten voll zur Geltung kommen zu lassen. Dabei ist die Geschicklichkeit, die Kombinationen immer neu zu gestalten, das Motiv immer wieder zu ergreifen, die schon kaum zu vermeidende Kadenz zur Tonika immer wieder in die Molldominante *e* abzulenken, bemerkenswert. Das Werk ist ein seltsames Spiel, das aber durchaus im Dienste der Idee einer organischen Formgestaltung steht.

Der reifste unter den »Jay pris amours«-Sätzen Isaacs ist aber gewiß der dritte ¹⁾. Ein *Cf.* wird nicht verarbeitet, nur am Anfang geben Diskant und Tenor die beiden Themen an. Nachher tauchen noch seltene Erinnerungen auf (Tenor: Takt 26—29, Diskant: Takt 30—32, Diskant und Tenor: Takt 38—41 und Takt 45—47), aus eigenen Gedanken wird die Komposition bestritten. Sie ist in allen Zügen großartiger, die Motive sind bedeutend langatmiger und zeigen in ihrem Duktus eine gewisse Rundung. Sie werden in allen Stimmen gleichmäßig verarbeitet, es treten oft durch Umbiegung der Motive Imitationen auf (T. 11—13, Takt 41—43), kommen aber gelegentlich auch in reiner Form zur Anwendung (Takt 25—27, Takt 47—48 [Tenor-Baß], Takt 47—48 ff. [Alt-Diskant]).

Die Ansätze zur gleichgewichtigen Periodisierung sind auch weiter entwickelt, Keime einer regelmäßigen Viertaktigkeit sind da (Takt 10—16), werden aber meistens durch die Imitation verbrämt (Takt 47—Schluß); auch die Wiederholungen und die Weiterentwicklung eines Motivs in einer gewissen Richtung (Takt 20—25) sind nicht in das System der Viertaktigkeit zu zwingen. Die durchbrochene Arbeitsweise im zweiten Teil zeigt die Konstruktion am klarsten.

Die Figuren der einzelnen Stimmen greifen ineinander und ergänzen sich zu einer fortlaufenden Semiminimenbewegung (Takt 11—15, Takt 40 bis 44); zu diesem Zwecke sind auch durchgehende Septimen in den Dominantakkorden eingeführt.

Die Stimmen sind sichtlich ungern im gleichen Rhythmus gehalten, Mannigfaltigkeit in der Gegenüberstellung wird erstrebt. Eine Ausnahme bilden nur die Stellen, wo zwei Stimmen in Terzen geführt sind und

¹⁾ D.T.Ö. Bd. XIV. S. 78.

das andere Stimmenpaar den Rhythmus des ersten in komplementären Rhythmen ergänzt.

Auch harmonisch ist der Satz fester gebaut; die Gegenüberstellung der Abschnitte ist tektonisch sinnvoll: nach Exponierung der Tonika folgt ein Gang aus der Durparallele (*B*) zu deren Wechseldominante (*C*), um durch Trugschluß (*d*) über *B* nach *F*dur (Dominante der Durparallele) zu gelangen. Von da nach *g* führt eine Trugschlußwendung, wird in Tonika umgedeutet und mit der Kadenz $1-IV-\overset{76}{V}-\overset{43}{V}-I$ in *g* geschlossen (Takt 1—16). Von da an bis Takt 32 hält sich der Satz in der Molldominante (*d*), wobei *B* als Subdominante, *F* als Durparallele und *C* (*c*) als Dominante hervortreten. Im zweiten Teil (2×12 Takte): zuerst von *D*moll durch Trugschluß nach *B-g*, dann in der Durparallele von *F* durch Trugschluß nach *d-B*, und dritte Kadenz in *F*. Dann durch *d* mit zwei gekoppelten Stimmpaaren in Sequenz nach der Tonika *g*. Die letzte Sequenz zeigt eine überraschend komplizierte und entschlossen durchgeführte harmonische Fassung, wobei der Koppelung der Stimmen eine große Rolle zugewiesen wird.

Eine, wenn auch nur annähernde, Datierung der Kompositionen ist heute noch unmöglich, wir glauben aber, daß die Reihenfolge, die wir hier aufgestellt haben, nicht aller Wahrscheinlichkeit entbehrt.

Eine Messe »Jay pris amours« von De Orto¹⁾ soll hier wenigstens registriert werden.

Im zweiteiligen Satze Obrechts²⁾ ist der Cf. viermal durchgeführt: erst die Diskantweise im Diskant, dann die Tenorweise im Baß; im zweiten Teil: Die Tenorweise im Alt und im Tenor. Die Wahl der Tonlage des Cf. hat schon Bedeutung; zuerst tritt er im Diskant in *a* auf, harmonisiert als *D*moll — *A*dur (Dominante), dann im Baß in *d*, harmonisiert in *D*moll (Tonika), und eine Wiederholung des ersten Cf.-Motivs in *a*, harmonisiert *A*moll (Molldominante) — *E*dur (Wechseldominante). Im zweiten Teil: erst in *e*, harmonisiert *A*moll (Tonika) — *E*dur (Dominante), dann in *a*, harmonisiert in *A*moll (Tonika).

In dem Satze äußert sich schon stark das Bestreben nach Differenzierung der Form durch das Ebenmaß der harmonischen Perioden. Mit größter Freiheit übergeht Obrecht die nicht in dieses Gleichgewichtssystem passenden Abschnitte des Cf. und setzt volle, gewichtige Kadenzen mitten in das Motiv. Auch die anderen Stimmen werden ähnlich behandelt, obwohl sie in der melodischen Struktur schon gewisse Entsprechungen der Teile aufweisen, die jedoch mit der harmonischen

¹⁾ Petrucci, Misse De Orto, 1505.

²⁾ Obrecht-Ausg., Weltl. Werke, S. 19.

nicht zusammenfallen müssen. Beobachten wir z. B. den Tenor in den Takten 8—24:

Takt 8—17.



Takt 17—24.

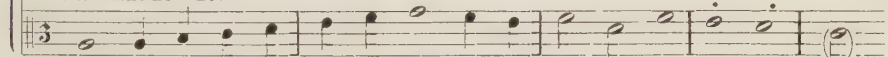


oder noch viel deutlicher die Wiederholung der Takte 24—28 des Basses im Alt, Takt 26—29, den einzigen Ansatz zur Imitation im ganzen Satze:

Baß: Takt 24—28.



Alt: Takt 26—29.



Die Melodik steht also im Zeichen des festen, planvollen Umrisses. Es ist auch hier die schon von Peter Wagner gewürdigte Kunst Obrechts in der Melodiebildung, namentlich aber sein Verfahren, die Phrasen aus zwar veränderten, aber doch klar erkennbaren Doppelgliedern zu gestalten, stark vertreten. (Z. B. Tenor, Takt 39—44 und gleich anschließend Takt 45—48 oder Baß, Takt 45—50.)

Zumeist unterstützt die Melodik die Taktigkeit, die harmonische Gliederung durch die sinnvolle Verteilung der Schlüsse und Höhepunkte. Mit Vorliebe wird der oft verwendete Sextvorhalt (Takt 65) auch als melodischer Höhepunkt einer Phrase auf harmonisch bedeutsame Punkte gestellt, womit die Kadenz an Gewicht gewinnt (z. B. Takt 71, 73). Auch ist gerade dieser Zug ein Anlaß zu den häufigen, auch bei Busnois erwähnten Terzparallelbewegungen, die durch Formeln, wie:



bei Obrecht auch in einer einzelnen Stimme vorkommend, in ihrem ganzen Verlauf das eigentümlich Schwebende des Sextvorhaltes weiter-

führen. Vorhalte und Wechseltöne als Kraftvorrat zur Weiterführung der Bewegung kommen nicht selten vor, meistens an den überhaupt bewegten Dehnungen der harmonischen Phrasen.

Es ist nicht zu verkennen, daß, im Gegensatze zu Busnois, diese gemeinsamen Züge nicht nur aus dem Grunde der melodischen Bewegung oder der Klangfülle, sondern eben an solchen Stellen aus dem Bestreben, den harmonischen Abschnitten größere Rundung zu verleihen, geboren sind.

Es liegt also nicht ein verbindendes Zusammenflechten melodisch und harmonisch übereinstimmender Phrasen, sondern eine langsam zu gleichmäßigen Perioden sich ausbildende Harmonisierung des an sich polyphonen Stimmgewebes vor.

Und dafür scheint Obrecht einen angeborenen Sinn zu haben. In den Harmonieverbindungen zeigt sich eine logische Reihe von Kadenzen, die sich um den Pol des Amoll-Akkords in *d* (Subdominante) und *C* (Durparallele) gruppieren und gern viertaktige, harmonisch abgerundete Abschnitte bilden, wo die schwere Kadenz mit dem ersten Takt des nächstfolgenden Abschnittes zusammenfällt. Schwache oder durch die Melodiebewegung frühzeitig hervorgerufene Schlüsse werden verstärkt, und zwar in einer Weise, die wegen der durchgehenden melodischen Linien nicht als äußere Dehnung betrachtet werden kann. An Vorhalten

kommen die üblichen Kadenzformeln vor: 7—6, 4—3, 4—3 und außer der Kadenz, wie schon berichtet worden ist: 6—5. Eine eigentümliche, nirgends sonst anzutreffende Stelle, Takt 51, deute ich als Druckfehler und lese im Alt:



Auf Grund des Gesagten scheint die Stelle dieses Satzes im Schaffen Obrechts annähernd bestimmbar zu sein, sie fällt in die Zeit kurz vor dem »Forsseulement«-Liede.

T'Andernaken.

Als Vergleichsmaterial zu Obrechts »T'Andernaken¹⁾« habe ich die Kompositionen von Alexander Agricola²⁾, Antoine Brumel³⁾, Erasmus Lapidica⁴⁾ und Petrus Alamire⁵⁾ herangezogen. Sie scheiden sich schon in der Behandlungsweise des Cantus firmus in zwei Gruppen; zur ersten

¹⁾ Ges. Ausg., Weltl. Werke, S. 3.


²⁾ Petrucci, Canti C, 150, fol. 145; Formschneider, 1538, Nr. 99. Vgl. Bd. II, Nr. 25.

³⁾ Wien, Nat.-Bibl. Ms. 18810; München, Univ.-Bibl. 328/31 (Anon.).

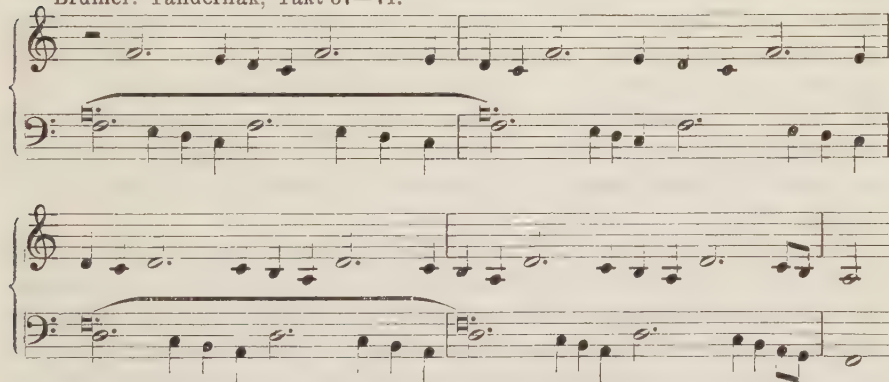
⁴⁾ Petrucci, Canti C, 150, fol. 153.

⁵⁾ Wien, Nat.-Bibl. Ms. 18810.

gehören: Obrecht und Brumel, zur zweiten: Agricola, Lapidica und Alamire. Die ersten bringen die Melodie unkoloriert und behalten ihren festen, gelegentlich auf sechs Takte gedehnten Viertaktbau. Die anderen kolorieren sie und verändern die originale Form, indem die Brevis des neunten Taktes ausfällt und statt dessen bei Agricola die Kürzung des zweiten Viertaktgliedes, bei Lapidica sogar durch Dehnung der letzten Note ein fünftaktiges erstes und viertaktiges zweites Glied eintritt. Auch im weiteren Verlauf des Cf. sind solche Unregelmäßigkeiten zu vermerken. Beide Stücke sind nicht nur durch denselben, wenn auch anders kolorierten Cf., sondern auch dadurch verwandt, daß Lapidica beide Gegenstimmen mit dem Diskantmotiv des Agricola beginnen läßt. Lapidicas Komposition kann damit aus dem Vergleichsverfahren ausscheiden.

Brumels Werk ist eine seiner Kompositionen, die durch gänzlichliches Übersehen der formalen Einschnitte des Cf., durch minimale Erfindung in der Figuration, durch die übertriebenen, mit eckigen und unregelmäßig wiederholten Motiven arbeitenden Sequenzen, durch den von Anfang an kaum verlassenen oder veränderten Rhythmus  und durch Wiederholung mancher Figuren in derselben Lage auf langen Noten des Cf. nicht gerade vorteilhaft seine Kunst vertritt, denn es übertreibt alle Schwächen des Meisters und zeigt uns nicht die Stärken, die er unbestritten besitzt.

Brumel: Tandernak, Takt 67—71.



Die Wiederholung der ersten Zeile der Melodie (die ersten 16 Takte bei Obrecht, die ersten 14 bei Agricola) ist keinem der beiden unbemerkt geblieben, wenigstens indem die Zeilenschlüsse durch Kadenzen markiert sind. Keineswegs ist aber eine Wiederholung der ganzen Zeile ins Auge gefaßt worden, wie sie bei dem schon späteren, um 1520 wirkenden Petrus Alamire vorliegt. Jedoch ist es bezeichnend, daß Agricola zuerst den Ganzschluß und zum zweiten Male den schwachen

Trugschluß für entsprechend ansah, Obrecht dagegen beide Male den Ganzschluß nimmt, aber zuerst mit Oktavsprung des Kontra in der Kadenz und mit sofortigem Einsetzen des neuen, nun aus dem Liedmotiv entnommenen Imitations-Themas, dagegen zum zweiten Male mit einem in allen Stimmen kadenzierenden und durch folgende Pause befestigten Schluß das Ende der Doppelperiode (16 + 16 Takte) bezeichnet.


Auch die Harmonisation weist solche Unterschiede auf: bei Agricola ein unruhiges Flattern zwischen den Tonalitäten *a*, *d*, *f*; mit dauernden Umdeutungen und Überraschungen bei jeder neuen Wendung (z. B. Takt 1—7). Von Takt 4—5 an glauben wir uns in *A* moll (phrygisch) zu bewegen, trotz der Wendung $\overset{5}{e}-f$, die wir als Trugschlußwendung deuten, aber doch beweisen die Verbindung *a-b-f*, und die plagale Kadenz auf *f* (Takt 5—7), daß *A* moll nur Ersatz statt $\overset{6}{a}$ in *F* dur ist. Bis zum ersten Zeilenschluß geht es noch über die Sequenz *f-c*, *d-A* nach $B-d-g$ und $F-d-\overset{6b}{e}-\overset{5b}{f}$, um dann durch $F-C-a-B-A$ in *d* zu kadenzieren.

Dagegen mutet uns bei Obrecht schon der klare Anfang anders an, und es geht auch weiter planmäßig, sicheren Schrittes, durch sequenziale Trugschlüsse modulierend, durch Ausbauen der Funktionen die Kadenzen breit anlegend.

Auch die Melodik ist anders gestaltet: bei Agricola bunte Instrumentalfiguration, jede Gelegenheit zur Bewegung ausgenützt, kurze Imitationen und Sequenzen nacheinander gedrängt und durch das Verweben des kolorierten Cf. in diesen Kombinationen verdichtet. Selbst sie sind aber möglichst verschieden gestaltet, und ist eine Figur doch gleichförmig durchgeführt, so sprengt ihr Verhältnis zum Cf. und dessen Rhythmus die drohende Ruhe. Dies steigert sich manchmal zu hoquetusartigen Bildungen, wie z. B. Takt 41—46. Die Stimmen durchjagen das ganze Tongebiet, der Diskant umfaßt das Intervall *c-d''*, der Tenor II (Kontra) *F-es'*.

Die Rhythmik zeigt hier die Eigenart Agricolas besonders klar: jede Spannung, sei sie harmonisch oder melodisch, genügt ihm, die Bewegtheit so stark zu gestalten, daß sie über das Ziel hinausschießt, womit er allerdings ein Anrecht zu ebensolcher Rückkehr erwirbt. Interessant ist dabei das Ausspielen der Rhythmen gegeneinander, wodurch eine Regung der einen Stimme gleich lawinenhaft alles mit sich in die Bewegung hineinreißt.

Dagegen sind die auch bei Obrecht zahlreichen Sequenzen und Imitationen tektonisch in den Dienst des einheitlichen Bildes gestellt. Sie sind sogar oft identisch: die Sequenz ist aus festonartigen Auf- oder Absteigen in der Terz eingerichtet, und die Imitation setzt nach dem ersten Gliede ein, um dann in Terzen der ersten Stimme zu folgen. Gute Dienste leistet hierzu die oft angewandte Cambiata, die auch in

der Form  vorkommt. Mit großer Sorgfalt ist auf Klarheit und formalen Sinn dieser Gänge geachtet, nicht nur durch die eben erwähnte Exposition des imitierten und sequenzierten Motivs, sondern durch ihr Verhältnis zur harmonisch-formalen Disposition: sie bilden nicht nur einen melodischen Abschnitt, sondern füllen gleichzeitig auch die Rahmen der harmonisch-formalen Perioden. Rhythmisch ist das Spiel mit den 3×2 und 2×3 Takten (mit Hineinweben von $\frac{4}{2}$ -Motiven auf längere Strecken¹⁾) interessant, wodurch eine eigenartige, fast wie ein langsamer Tanz anmutende, in ständiger Gleichmäßigkeit wogende Bewegung erreicht wird.

Die Komposition stimmt stilistisch vollkommen mit der Motette »Salve regina«²⁾ überein, sie sind wahrscheinlich in derselben Zeit entstanden. Obrechts »T'Andernaken« ist sicher die älteste unter den besprochenen Bearbeitungen des Liedes.

Eine Zusammenstellung der mir bekannten T'Andernaken-Bearbeitungen soll hier angeschlossen sein:

Obrecht: (W. W.) Odh. A.; St. Gallen, 463, S. 52 (3 v).

Agricola: Canti C, 150; Formschneider, 1538 (anon., 3 v).

Brumel: Wien, Nat.-Bibl. 18810; München, Univ.-Bibl. 328—31 (anon., 3 v).

Lapicida: Canti C, 150 (3 v).

Alamire: Wien, Nat.-Bibl. 18810 (4 v).

Senffl: Ott, 1534 (5 v).

Senffl: Ott, 1534 (4 v).

Anonym: München, Univ.-Bibl. 328/31 (4 v).

Anonym: Stuttgart, Landesbibl. Ms. 34.

Anonym: St. Gallen, 530.

Hoffheimer: Basel F. X. 22 und 57. (3stimm. Orgeltabulaturen).

Brumels Missa super »T'Andernaken« in Königsberg und eine anonyme Messe über T'Andernaken, Erlangen, Univ.-Bibl. Ms. 793 sind noch zu verzeichnen.

Cela sans plus.

Sind die als Cantus firmi gebräuchlichen Melodien gewöhnlich durch die besondere Qualität einer frühen, zumeist der ersten, von irgendeinem bedeutenden Meister (Okeghem, Ghizeghem, Busnois) stammenden Bearbeitung bekannt und zur Grundlage anderer Sätze auserwählt worden, so ist die Dürftigkeit der Komposition des Colinet de Lannoys³⁾ sicherlich nicht in letzter Reihe an der Entstehung anderer »Cela sans plus«-Bearbeitungen schuld.

¹⁾ Z. B. Takt 20—23, 26—27, 31—34.

²⁾ Ges.-Ausg. Motetten, S. 145.

³⁾ Berlin, Ms. Bibl. Wolffheim. — Bologna, 148, Florenz, Bibl. Nat. XIX, 59 u. 176, Paris, Inv. Res. V, m⁷ 504, Rom, Cap. Giulia.

Drei verschiedene Melodien scheinen im Laufe der Zeit mit dem Texte in Verbindung gebracht zu sein. Ob und in welcher Weise die Cf.-Melodie Josquins¹⁾ oder eines Anonymus²⁾ mit der Grundmelodie Colinet de Lannoys' in Verwandtschaft gebracht werden kann, ist heute noch nicht zu beantworten, sind doch bis jetzt keine Kompositionen nachweisbar, die wenn auch nur zwei von den drei Melodien in sich vereinigen würden, und auch die Existenz zweier oder gar dreier verwandten, den Anfangsworten nach gleichlautenden Texte noch nicht bewiesen.

Wegen der Verschiedenheit der Grundmelodie sollen hier die anderen Sätze nicht behandelt werden; nur die Vorlage Obrechts: der dreistimmige Satz des Colinet de Lannoys, dann eine Ergänzung desselben mit einer Baßstimme von Johannes Martini³⁾ und die Arbeit Obrechts selbst soll uns hier beschäftigen⁴⁾.

Der erstgenannte Satz ist entschieden die dünnflüssigste Komposition, die mir jemals begegnet ist. Zwei Stimmen sind konstruktiv an der Verwertung der Grundmelodie tätig, nur am Anfang gibt der Kontra. als erste unter den dreien imitierend einsetzenden Stimmen, das Cf.-Motiv an. Seine ganze thematische Tätigkeit erfüllt sich aber mit dem dreitaktigen, einstimmig exponierten Anfangsmotiv. Bereits beim Eintritt des Diskants mit demselben Motiv auf der Oberquinte im vierten Takte schweigt die erste Stimme und tritt nur zusammen mit dem ebenfalls in drei Takten imitierenden Tenor (in der Unteroktave des Diskants) im siebenten Takt wieder ein. Auf diese Weise wird das Anfangsmotiv zweimal nacheinander einstimmig angegeben. Von nun an wird der Cf. in den beiden Außenstimmen phrasenweise gebracht, so daß die Stimmen einander wiederholend ergänzen, wenn wir die rein äußerliche naive Dehnung der Motive nicht in Betracht ziehen. Die abschließenden Töne der Phrasen werden nämlich im Tenor taktelang ausgehalten, um nicht nur die Kontinuität der einander ergänzenden Stimmen, sondern auch den Schein der vollen Dreistimmigkeit zu bewahren. Diese Verlängerungen werden in der den Tenor treu wiederholenden Diskantstimme in aufgelöster Form als Kadenzfiguration übernommen.

¹⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 66.

²⁾ Petrucci, Odh. A. 1501, fol. 27.

³⁾ Rom, Bibl. Casanat. O. V. 208/2856. Abgedruckt: Obrecht-Ausg. Weltl. Werke, Anhang, S. 83.

⁴⁾ Die Komposition des Papstes Leo X. (Florenz, XIX, 107; Basel F.X. 1—4; Regensburg, Cod. Pernner; St. Gallen, 464; abgedruckt in Haberls Studie: Eine Komposition des Kardinals Jo. de Medici, im Kirchenmus. Jahrb. 1888, S. 59 ff.) und die Bearbeitung des Johannes Japart (Florenz, XIX, 59, fol. 111) habe ich nicht herangezogen.

Eigentümliche Fassung zeigt die Kontrastimme. Mit den anderen beiden nur durch das Anfangsmotiv motivisch zusammenwirkend, ist sie in dieser Hinsicht unorganisch den beiden anderen angepaßt. Sie erweckt im ganzen Verlaufe des Stückes den Eindruck, als wäre sie ein später Nachzügler der alten, nur als harmonische Füllstimme geplanten und einer linear-logischen Führung entbehrenden Kontratenöre, der seine wahre Gestalt und Aufgabe, seine allzu anachronistisch wirkende Setzung durch Verbindung seiner unlinear gesetzten Töne und durch Ausfüllung seiner großen unmelodischen Intervalle mit figurativ wirkenden Durchgangsreihen, die auch in der rhythmischen Struktur die Fassung der zeitgenössischen Figuren zeigen, verbirgt und umgestaltet. Dabei spielt sie diese Rolle auch nicht unanfechtbar. Sie ist trotz des Füllstimmencharakters in erster Linie Bewegung und füllt die von den Außenstimmen funktionell angegebenen Harmonien nur sehr mäßig. Die Klangfülle, die Ergänzung der durch die linearen Hauptstimmen angegebenen Möglichkeiten zu akkordlichen Klangmassen liegt ihr ganz und gar fern. Bezeichnend ist z. B. der Schluß:



das Ergreifen der Töne *d-g* in den beiden Oberstimmen ist leer und sinnlos, es zeigt aber, daß die Bewegtheit des Kontra das wichtigste Moment im Zusammenwirken der Stimmen ist.

Des Cf.-Charakters wegen ist die tiefste der drei Stimmen, der Tenor, nicht baßmäßig, die entscheidenden Kadenzsprünge fehlen gänzlich, es wird dem diatonischen Ganztonschritt von der oberen Sekunde der Vorzug gegeben ($\frac{7}{6}$ II-I). So ist der Vorhalt 7-6 in den Kadenzen vorherrschend.

Im ganzen eine ärmliche, blutarme Komposition von minimaler Erfindung, aber, und das ist sympathisch, ohne übertriebene Ansprüche.

Die vierte Baßstimme von Johannes Martini ist diesem dreistimmigen Satze mit Müß und Not angepaßt. An sich ganz und gar baßmäßig geplant, kann sie sich nicht in reiner Form entfalten, da dieses die Führung der Stimmen im originalen Satze verbietet. Er geht aber bis zur äußersten Grenze der Möglichkeit und scheut sich sogar vor der häufigen Anwendung von Nonvorhalten nicht, die durch Hinzufügen der Unterterz (Grundton) zu einem mit der Septime vorhaltierten Sextakkord entstehen. Wo dieser ohne die Terz, also nur zweistimmig auf-

tritt, z. B. in manchen Kadenzen, kann er den Akkord II^{76} in V^{43} verwandeln. Sobald aber dieser Dominantakkord dreistimmig gesetzt ist, muß der Bearbeiter den Baß pausieren lassen oder, wo das nicht zulässig ist, z. B. am Schluß, die erwünschte und auch in seinem Sinne exponierte fünfte Stufe mit einer unzulänglichen Füllung des originalen Sextakkords der siebenten Stufe ersetzen. So etwas kommt natürlich nicht nur der Harmonisierung, sondern auch der rein melodischen Führung des Basses nicht zugute.

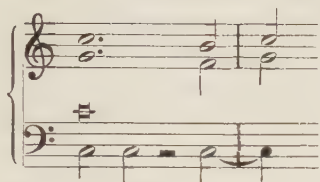


Stellt Martinis Bearbeitung nur einen unzureichenden Versuch dar, die Schwächen des originalen Satzes zu beseitigen, so räumt Obrechts Werk¹⁾ gründlich auf und behält nur, was in seinem Interesse lag. Bei ihm sind auch zwei Stimmen, nun aber in wirklichem und nicht einander ergänzendem Kanon geführt, werden aber durch zwei Außenstimmen umgeben. Die Oberstimme tritt ebenfalls mit dem Cf.-Motiv als erste der in je zwei Takten imitierend beginnenden Stimmen ein, nur der Baß fängt zusammen mit dem Tenor motivisch ungebunden an. Führen die Mittelstimmen nur einfach die Cf.-Melodie durch, so sind die Außenstimmen für die Erkenntnis Obrechtscher Melodiebildung um so wertvoller. Der Diskant, der, wie gesagt, mit dem Anfangsmotiv des Cf. beginnt, nimmt dieses nicht einfach und unverändert in Besitz, sondern läßt es in eine fest umrissene viertaktige Periode herausbilden und den den ganzen dritten Takt des übernommenen Motivs füllenden Tonikaton mit einer an die des reifen Josquin erinnernden Figur, einer einfachen Umschreibung des Haupttons und deren Verbindung mit dem nächsten Melodieton (Dominantton!) zieren. Diese Figur bestimmt dann schon von vornherein den Verlauf des Diskants, nicht nur durch mehrfaches Auftreten (Takt 3, 16, 25, 40), sondern auch, indem sie den dekorativen Zug der Stimme ausdrücklich betont. Verstärkt wird das besonders dadurch, daß die anderen imitativ beginnenden Stimmen diese Figur nicht übernehmen. Die große Bedeutung der ersten Phrase des Diskants ist aber damit noch bei weitem nicht erschöpft. Die metrisch und tonal klar exponierte Periodisierung erteilt ihr die Aufgabe, zu diesem Zwecke im ganzen Verlauf der Komposition gegen die kano-

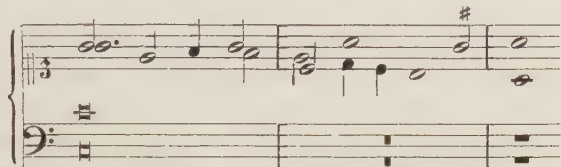
¹ Weltl. Werke, S. 12.

nisch geführten Mittelstimmen, wo sich diese eben der Führung wegen von selbst nicht fügen, regulativ einzugreifen. Sie unterstützt mit regelmäßig auftretenden Kadenzwendungen die strenge harmonische Struktur und füllt mit ihren sequenzenhaft in Terzen fallenden Gängen, die selbst immer eine volle Periode ausmachen, die durch Aushalten von Cf.-Tönen entstandenen Lücken in der Bewegung. Diese Stellen sind zumeist durch den Impuls des Trugschlusses der vorhergehenden Periode hervorgerufen und finden in der Terzparallelführung des Basses kräftige Unterstützung.

Eine besonders große Rolle ist den Vorhalten und dissonierenden Durchgangstönen zuerteilt. Antizipation des Basses zu Wechseltönen der Oberstimmen:



oder das neue Angeben des Haupttons in einer anderen Stimme zusammen mit dem abwärts gerichteten Durchgangston in der anderen:



zeigen, daß die figurative Durchbildung der Stimmen nicht auf Grund einer der harmonischen Fassung adäquaten Disposition geschehen, sondern mehr als eine rein melodische Angelegenheit der Stimmen betrachtet worden ist.

Harmonisch ist die Viertaktigkeit, die in den freien Stimmen vollkommen gewürdigt und unterstützt wird, bis zu den äußersten Möglichkeiten ausgebaut, nur die Divergenz der kanonisch geführten Mittelstimmen verschleiert gelegentlich diese Struktur, was aber durch das Einschieben neutraler, ausgleichender Takte und durch unzweideutige, kräftige Kadenz wieder in die richtigen Gleise zurückgeleitet wird.

Das Stück weist einen reiferen Zustand der formalen Bestrebungen auf, die in anderen Werken oft noch im Werden begriffen sind; wir werden es zweifellos nach der »Forsseulement«-Bearbeitung, aber vor den reifsten, schon ausgebildete Dreiteiligkeit der Form aufweisenden Liedern zu datieren haben.

Caput.

Die erste unter den drei Messen, die diese heute noch nicht identifizierte Chormelodie zur Grundlage haben, ist die vierstimmige Komposition von Guillaume Dufay¹⁾. Die Messe ist, einerseits wegen des langen Cf., der in jedem Satze zu Ende gesungen wird, andererseits wegen der am Anfang und auch in der Mitte der Sätze angebrachten zweistimmigen Partien (Diskant-Kontra I) außerordentlich lang geraten. So z. B. hat »Kyrie« I 104 Takte, »Christe« 149 Takte. (»Kyrie« II fehlt.) Der Cf. ist im Tenor, der gern in den Anfangs- und Schlußtönen als Quinte *h* zur Tonika *e* fungiert. Die anderen Stimmen weisen keine Abhängigkeit vom Cf. auf, sie sind frei kontrapunktisch hinzugefügt. Die Melodik zeigt die besprochenen Eigenschaften Dufayscher Gestaltung: die thematischen Schwerpunkte und die Ornamenttöne schmelzen in einer einheitlichen freigeschwungenen Linie zusammen. Aber einerseits tritt diese an vielen Stellen bedeutend vereinfacht, weniger bewegt und unornamentiert auf, (z. B. »Et incarnatus«, »Benedictus«, »Christe« Takt 135—145), andererseits aber kristallisieren sich an solchen Stellen, wo eine einfache Richtung, gewissermaßen eine einheitliche Führung der Melodie festzustellen ist, allmählich feststehende Ornamentfiguren. Die beiden Oberstimmen, schon an sich bewegter gedacht, machen davon reichere Anwendung.

Der Diskant behält entschieden die Führerrolle, auch trotz des Cf.-Tenors. Dagegen tritt der Baß (Kontra II) entschieden zurück, er hat gewissermaßen die Rolle des Kontra, wie wir sie im zeitgenössischen Liedsatze feststellen konnten; Kontra II (Alt) fungiert als zweiter Diskant. Das ist besonders in den zweistimmigen Partien der Fall, die lange Strecken der Komposition ausmachen. Hier wirken tatsächlich zwei fast gleichberechtigte Stimmen zusammen. Die beiden sind auch mit den allerdings sehr seltenen Imitationen verbunden (»Credo« Takt 3—4, »Christe« Takt 190—195).

Die kontrapunktische Struktur zeigt eine vollkommene Freiheit im Zusammenwirken; in der Entfaltung der melodischen Linien sind die Stimmen, bis auf die kadenzierenden Wendungen der Oberstimme, die auch einen formalen Einschnitt im Satze mit sich bringen, ungebunden. Formal sind die Sätze nur in großen Zügen differenziert, der abschnittbestimmende Charakter des melodischen Flusses bleibt bestehen, und die Oberstimme hat darin immer das letzte Wort. Innerhalb der Abschnitte ist auch der harmonische Fluß ungebunden, und ein mehr linearer Zug beherrscht ihn, aber die Kadenzen sind wohl vorbereitet und zeigen oft eine planvolle Gegenüberstellung der Tonalität der einzelnen Abschnitte.

¹⁾ D.T.Ö. XIX. S. 17.

Dieser formale Sinn zeigt sich mehr in den zweistimmigen Partien, die durch den langen undifferenzierten Cf. in der Entfaltung nicht behindert sind. Eine Neigung zur Ausnützung der verschiedenen Stimmkombinationen (die dann bei Obrecht zur vollen tektonischen Bedeutung ausgewachsen) ist aus der Nebeneinanderstellung zwei- und vierstimmiger Partien ersichtlich. Das von der harmonischen Struktur Gesagte gilt auch für die vierstimmigen Stellen, die Linearität räumt nur an vollen Kadenzen einer breitangelegten Harmonisierung den Platz. Alle Sätze fangen zweistimmig an, und nach Abschluß mehrerer tonal zusammenfassend behandelter Abschnitte treten erst die beiden Unterstimmen ein.

Die Messe, schon eine energische Wendung zur Vereinfachung und Klärung des Satzes, ist stilistisch als ein typisches Spätwerk bestimmbar. Tatsächlich ist sie, wie das aus Cambraier Rechnungen erhellt, 1463 in die Chorbücher eingetragen worden und ist wahrscheinlich auch in diesem oder in dem vorhergehenden Jahre entstanden.

Okeghems Messe¹⁾ stützt sich stark auf jene von Dufay (betrachten wir z. B. das Kopfmotiv der Sätze); die hauptsächlichsten Unterschiede lassen sich im folgenden zusammenfassen: Cf. ist im Baß, besser gesagt in der tiefsten Stimme, er wird in jeder Gruppe von Sätzen einmal durchgeführt, daher ist die ganze Messe auffallend kurz. Die Stimmen bewegen sich mehr als bei Dufay und tragen reiche Ornamente, in denen sich oft schon die Idiotismen der ganzen Okeghem-Schule zeigen. In der Disposition der Sätze ist die Okeghemsche Komposition derjenigen von Dufay auch sehr verwandt. Auch hier fangen alle Sätze, mit Ausnahme des »Kyrie«, mit einem zweistimmigen Kopfmotiv an. Die zweistimmigen Partien werden dann von vierstimmigen abgelöst. Interessant ist es, daß die zweistimmigen Abschnitte am Anfang von »Gloria« und »Credo« nach den Textabschnitten und einzeln abgeschlossen behandelt sind. Die vierstimmigen nehmen dann wieder die undifferenzierte Führung an. Sonst ist die Trennung zwischen den einzelnen Abschnitten nicht so streng, im Gegenteil, sie werden oft ineinander verarbeitet mit sichtbarer Vermeidung der Kadenzen (z. B. »Gloria« Takt 30—36). Bezeichnend ist die reiche Anwendung von rein figurativen Imitationen (z. B. »Agnus« Schluß).

Im ganzen kann schon wegen des Cf. im Basse eine planmäßige Harmonisierung nicht durchgeführt werden. Dadurch wirken auch die Mittelstimmen trotz der vorkommenden Septimen-Sprünge usw. viel linearer. Wie wenig Bedeutung der harmonischen Fügung beigemessen ist, wie sehr nur das Lineare herrscht, ist an der interessanten Stelle

¹⁾ D.T.Ö. XIX. S. 59.

»Kyrie« II Takt 42—43 zu sehen, wo, wenn wir die Stelle harmonisch auffassen, eine unangenehme Brechung des Tenors eben zwischen Dominante (⁷⁶ii) und Tonika auffällt. Es ist gewissermaßen, als wenn der Baß den Schlußton des Tenors brächte. Das ist aber gar nicht der Fall, die Stimmen haben, einzeln betrachtet, ihre korrekte melodische Führung, nur fallen die Schlußtöne der Motive nicht zusammen.

Wir glauben in der Messe keine späte Arbeit Okeghems sehen zu können, die Messe scheint unbedingt vor 1470, also nicht sehr spät nach jener von Dufay entstanden zu sein. —

(Es sei hier auf die ausführliche Analyse in der Neuausgabe hingewiesen, mit deren Grundidee wir uns nicht identifizieren können, die aber trotzdem manches Interessante bietet. Vgl. auch die Disputation von Th. Kroyer und den Herausgebern in Z.f.M.)

Die Messe Obrechts¹⁾ wächst schon aus ganz anderer Auffassung der Aufgabe heraus. Der Cf. ist in der »Kyrie«-Gruppe im Tenor, in »Et in terra« und »Qui tollis« im Diskant, im »Patrem« und »Et incarnatus« im Tenor, im »Sanctus-Pleni-Osanna« und im »Benedictus-Osanna« im Alt, im »Agnus« I–II und im »Agnus« III im Baß. Die im Anhang mitgeteilten »Agnus«-Sätze, bei denen Obrechts Verfasserschaft vom Herausgeber bezweifelt wird, führen den Cf. im Tenor.

In melodischer Hinsicht zeichnet sich die Messe durch die starke, rhythmische Belegung der Stimmen, durch eine Bewegtheit aus, die aber nie als eine rein ornamentale Ausschmückung wirkt, sondern in die melodische Linie hineingearbeitet und auch an der am meisten exponierten Stelle: »Gloria« Takt 75—90 in festen Gruppen von diminuierten Motiven zusammengeschlossen wird. Es ist hier eben das nur für die Notation gültige Teilungsverhältnis nicht auch als metrisches Schema aufzufassen, die Motive haben zuerst 8 Viertel, die sich in 3+3+2, dann 10 Viertel, die sich als



gruppieren, ein einheitliches metrisches Glied bilden und mehrmals sequenzial wiederholt werden.

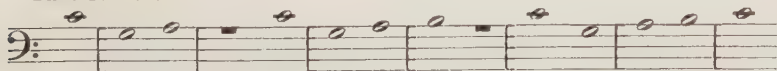
Spielt hier die Imitation schon eine bedeutend größere Rolle als bei Okeghem, so ist sie doch in den Rahmen der Obrechtschen Satzkonstruktion einverleibt, d. h.: wenn das Motiv als Anfangsmotiv eines Satzes exponiert ist, so wird es als ein einheitliches metrisches Glied behandelt, mit einer entschlossenen Kadenz versehen, und erst nach dieser imitiert; sonst sind die Imitationen eng genommen, und ein solcher eng imitie-

¹⁾ Ges.-Ausg. Messen, Bd. IV. S. 189.

render Knoten ist als eine abgeschlossene Gruppe in den Satz hineingestellt. Diese Art wird auch mit Sequenzen kombiniert, so z. B. »Kyrie« II Takt 23—31, wo diese Takte das abschließende Glied des Satzes bilden.

Was aber am meisten diese Messe von den anderen beiden unterscheidet, ist ihre formale Struktur. Das metrische Formbildungsprinzip Obrechts ist hier vollkommen durchgeführt, wenn auch mit einer liberalen Behandlungsweise der Dehnungen und der Durchbrechung des Schemas. Betrachten wir, um das klarste Beispiel zu nehmen, das »Qui tollis«. Die Tonart ist *C*dur. Die erste Doppelperiode Takt 1—9, ein 8taktiges Gebilde, das in 2×4 Takte zerfällt. Die Einheit, die Zusammengehörigkeit wird durch die Linie der Oberstimme, Altus, betont. Die erste Hälfte geht aus der Tonika *C* über Subdominante *F* und Dominante *G* und kadenziert in *C* im fünften Takte, der gleichzeitig der erste Takt der folgenden Periode ist. Hier erreicht die bisher steigende Oberstimme den Höhepunkt *c'*. Von nun an pausiert der Baß, und die zwei Stimmen gehen aus Tonika *C*, währenddessen auch mit der Subdominante kokettiert wird, da die Oberstimme zum *C* der unteren *g-a-g-e* singt, über die Dominante *G* zur Schlußkadenz *C* im 9. Takte, der aber wiederum, wie das mit dem neu eintretenden Basse betont wird, auch der erste Takt der folgenden Periode ist. In dieser zweiten Hälfte fällt (!) die Oberstimme bis zur tieferen Oktave *c'* und schließt die melodische Kurve. Nun übernimmt der Baß die zweite Periode der Oberstimme, singt sie mit einem neuen Kontrapunkt des Tenors und kadenziert in *C* (Takt 9—13). Jetzt singt der Tenor das Motiv aus *G*, aber in *C* harmonisiert, weil er aber in Takt 13 noch mit dem tieferen *c* schließen muß, singt er das Motiv nur vom 2. Takte an zusammen mit Baß und Alt, die neue Gegenbewegungen bringen. Kadenz: *C* (Takt 17). Das Motiv wirkt aber noch weiter. Gleich in der folgenden Periode kommt eine starke Reminiszenz im Alt. Die nächsten Takte sind noch immer Verstärkungen der ersten Periode, werden aber auch in der Struktur nach und nach neutraler, lassen dreitaktige Gruppen folgen, die einen Ergänzungstakt angehängt bekommen, der aber wieder mit der nächsten Gruppe zusammenhängt. Trugschlüsse und die Struktur verschleiernde, immer sich verlängernde Bewegung des Basses:

Takt 25—32.



bekräftigen diese Neutralität, aus der aber doch durch eine Sequenz des Tenors, zu der sich allmählich auch die anderen beiden Stimmen gesellen, wieder die einheitliche, klare Struktur erreicht wird und mit

einer fauxbourdonartigen Dehnung des letzten Gliedes in *G* schließt. (Gleichzeitig mit der Kadenz setzt auch der Cf. im Diskant ein; der gedehnte Fauxbourdon der Kadenz ist eine wirksame Vorbereitung dazu und ein breiter, gut ausgebauter Schluß des »Vorspiels« in der Dominanttonart. Die Analyse kann ebenso noch weitergeführt werden. Es ist ein schönes Beispiel Obrechtscher Formbildung, das aber noch manche Seitenstücke in der Messe hat. So z. B. »Et incarnatus«: am Anfang ist die Struktur ganz klar, es soll nur auf die höchst wirksamen, sozusagen deklamatorischen Dehnungen der Perioden aufmerksam gemacht werden. Es ist besonders zu betonen, daß hier die Abschnitte nebeneinander gestellt und nicht ineinander verhakt sind: eine Seltenheit bei Obrecht. Der Satz fängt mit der Dominante *G* an, da der vorherige mit dem Halbschluß in *C*dur geschlossen hat, und schließt mit der zweiten Periode mit Ganzschluß in *C*. Nun folgt eine Wendung nach der Moll-Parallele, die dann in Subdominante umgedeutet wird, und die vierte Periode schließt in *C* (Takt 20). Von nun an übernimmt die viermalige Sequenz des Basses, die in der Oberstimme zweimal eng imitiert, dann aber mit der zweigliedrigen Sequenz eines gegensätzlichen Motivs begleitet wird, die Leitung. Die vierte Periode dieser Sequenz schließt aber sehr schwach in *a*, wird nach *C*dur weitergeführt und läuft in ein je 5 Halbe (Minimen) umfassendes, dreimal wiederholtes Motiv der Stimmen aus, das die Struktur ganz durchbricht. (Ich lese im Alt Takt 38 statt der Pause: Minima *C*.) Durch die Bewegung des Diskants wird aber bald die Ordnung hergestellt und die Kadenz in *C* erreicht. Sehr geschickt und fließend ist die Einführung des Cf. an diesem Punkte. Die Oberstimmen setzen ihre Bewegung ungebrochen fort, es folgt zuerst eine zweitaktige Wendung nach dem Halbschluß und dann eine viertaktige zurück nach *C*, Takt 49, wo zuerst eine volle Kadenz erreicht wird.

Interessant ist im Satze das häufige Wiederholen der Motive, vornehmlich im Basse. Die anderen Sätze sind nicht minder fest gebaut, nur ist die Behandlung noch in mancher Hinsicht komplizierter. Ein Schema läßt sich folgendermaßen feststellen: nach der klaren Exposition folgt eine Reihe von Verstärkungen, die sich immer mehr von der regelmäßigen Struktur entfernen, bis ein markantes Motiv wieder das Rückgrat einer Periode bilden kann.

Aus den Analysen ist es auch ersichtlich, daß die Abschnitte und auch ganze Sätze harmonisch zusammenhängen. Die ersten Sätze eines Messenteiles schließen gern mit dem Halbschluß (»Kyrie« I, »Et in terra«, »Patrem«, »Sanctus«), die Schlußsätze mit Ganzschluß in *C* (»Kyrie« II, »Qui tollis«, »Et incarnatus«, »Osanna« I, »Agnus« III). Die drei »Agnus« schließen *D* (Halbschluß in *G*) *G* (Halbschluß in *C*) und *C*, »Kyrie« I, »Christe«,

»Kyrie« II und »Sanctus«, »Pleni«, »Osanna« in *G* (Halbschluß in *C*), in *C* und in *C*. Auch im kleinen, in der Entsprechung der Perioden und in ihrem Bau, tritt der Sinn Obrechts für die Harmonisation zum Vorschein. Hier sollen nur noch zwei besonders schöne Wendungen im »Christe« namhaft gemacht werden: der leuchtend schöne *C*dur-Akkord Takt 11 nach der *G*moll-Sphäre der vorhergehenden Takte und seine Einführung und der Anfang des Satzes mit der wunderbaren Sext-Wechselnote des Diskants (⁶⁵1–v–vi) und mit der schönen Modulation nach *G*moll. Ich würde übrigens in den Takten 28–29 die Alterationszeichen anders setzen: im Baß *c–b–g*, im Alt: *g–e–f–g*, im Diskant (Takt 29) *b–d–c–b–a*.

Was die im Anhang mitgeteilten »Agnus«-Sätze betrifft, halte ich sie unbedingt für authentisch trotz der vom Herausgeber beanstandeten Satzfehler, die sich vielleicht als Schreibfehler vermittels starker Konjekturen eliminieren ließen. Jedenfalls spricht die Faktur für die Verfasserschaft Obrechts: betrachten wir nur die klare Viertaktigkeit am Anfang des »Agnus« III oder die Entsprechung der Perioden im »Agnus« I und II oder die Wiederholung des Motivs Alt Takt 7–10, im Diskant Takt 10–13 und, fast mit kanonischer Strenge, am Anfang von »Agnus« I, wo die Höhe- und Tiefpunkte so gesetzt sind, daß die charakteristische Bewegung auf einmal nur in einer Stimme auftaucht und eine je zweitaktige Gliederung eintritt. Auch manche melodische Wendung, z. B. die schöne baßmäßige Führung des Basses »Agnus« II Schluß, ist spezifisch Obrechtisch.

Die Messe, jedenfalls keine frühe Komposition des Meisters, ist unbedingt nach dem Italien-Aufenthalte zu datieren. Die beste Gelegenheit zur Bearbeitung dieser scheinbar nicht besonders verbreiteten und auch als Cf. nicht allzugroßer Beliebtheit sich erfreuenden Melodie bot sich selbstverständlich in Cambrai, wo Obrecht während seines Aufenthaltes 1483–85 die Vorlage Dufays hat kennen lernen können. Vermutlich stammt die Messe auch aus diesen Jahren.

Malheur me bat.

Den Bearbeitungen dieses Liedes liegt die Komposition Okeghems¹⁾ zugrunde. Sie ist wohl eine der spätesten auf uns gekommenen Arbeiten des Meisters. Sie hat auch, wie »Forsseulement« oder »Ma bouche rit«, im Tenor und Diskant imitativen Anfang, und die Motive des Diskants werden im Tenor gern, oft recht ausgiebig angedeutet. Die Melodik scheint durch eine Liedvorlage gebunden zu sein, oft sind lied-

¹⁾ Rom, Casanat. (V. O. 208) 2856 (gez. Malcott), Petrucci, Odh. 1501. fol. 68. Rom, Cap. Giulia (Martini); Formschneider 1538 Nr. 91 u. Paris, Bibl. Nat. Inv. Res. Vm⁷ 504, III. LVIII anonym. Abgedr.: Obrecht-Ausg., Messen Bd. I. S. 189.

mäßige Neigungen, die sonst bei Okeghem nicht zu finden sind, zu beobachten, sie werden aber immer schleunigst weitergesponnen. Diese Annahme scheint auch der erste, gut abgesetzte, mit voller ^{6 7}II-Kadenz und folgender Pause markierte Abschnitt zu bestätigen. Sonst fließen die Stimmen, ohne eine richtige Kadenzierung zu gestatten, bis zum Ende. Die drohenden Schlüsse werden durch plagale Wendung, durch Trugschluß, durch wiederholte und weitergeführte Schlußwendungen, durch Anbringen der Terz in der höchsten Stimme, durch den Fluß der Stimmen verwischt. Allerdings zeigt sich auch hier, wie in der Melodik, eine Vereinfachung, die gewisse Normen am liebsten nimmt, so z. B. das Motiv Takt 16 Diskant, die Sequenz am Schluß, die unbefriedigte Neigung zur Kadenzierung, Terzparallelführung der Außenstimmen und, gesteigert, der Fauxbourdon, der mit energischem Griff die Stimmen zur Schlußkadenz zusammenfaßt.

Die Komposition ist zur Bearbeitung besonders geeignet. Markante Motive, gut zerpflückbare Stimmen; (das wird auch nicht ohne Reiz gewesen sein:) sie ist viel kompakter und fester gefügt als andere Vorlagesätze und erschwert wesentlich die neuen Kombinationen. Sie blieb auch für Chansonkompositionen unbenutzt und wurde nur zur Grundlage dreier Messen: von Agricola, Josquin und Obrecht.

Agricolas Messe¹⁾ ist eine seltsame Vereinigung von Cf.-Arbeit und freier Komposition. Wo eine Melodie als Cf. durchgeführt wird, tritt die Tenorweise des Okeghemschen Satzes teils genau übernommen, teils in einer mehr oder minder varierten Form auf. Aber zumeist werden nur die ersten Töne der gleichlautenden imitierenden Abschnitte des Okeghemschen Tenors und Diskants als Ausgangspunkte angenommen, ja, selbst diese werden rhythmisch mannigfach verändert und frei weitergesponnen. Der Träger dieser an Okeghem anknüpfenden Gedanken ist hauptsächlich der Tenor, aber auch der Baß tritt uns in einigen Fällen als die am meisten gebundene Stimme entgegen, im »Pleni« sogar der Alt. Außer der auf solche Weise gestalteten Cf.-Stimme tauchen auch in den anderen in mannigfaltiger Form Erinnerungen an die Vorlage auf: so beginnen in Sätzen, wo der Cf. erst nach längerer Pause eintritt, zumeist zwei Stimmen imitierend zusammen mit einer dritten freien Stimme mit dem Anfangsmotiv Okeghems, oder sie bringen dasselbe gleichzeitig in zwei Stimmen unter verschiedenen Taktverhältnissen oder mit Dehnung der einen Stimme, oder aber es wird die Cf.-Stimme mit einer anderen imitierend behandelt.

¹⁾ Petrucci, Misse Agricola, 1504. (Auch Bruxelles, Ms. 9126.) »Kyrie« vgl. Bd. II Nr. 26.

Auch in den zwei Fällen, wo der Cf. vollständig (nur in den Tripletakt umgeschrieben) durchgeführt ist, bleibt er in seiner Rolle nicht ganz unangetastet. Im »Agnus« III bekommt der Baß-Cf. nach Erledigung seiner Aufgabe zwei Takte Pause und ein viertaktiges Anhängsel; im »Et in spiritum« tritt der Cf. im Tenor als vierte Stimme eines imitierenden Satzes ein, aber der Satz ist nicht selbständig, er fließt unmittelbar aus »Et ascendit«, und eben der Tenor findet auch während der Vorimitation der anderen Stimmen keine Ruhe, er bringt die angenommene sequenziale Kadenzfigur-Bewegung bis zum Eintritt des Cf. weiter.

Die rhythmische Verarbeitung der zugrunde liegenden Motive ist nicht ohne Interesse. Die Freiheit, mit der Agricola Nebentöne, durchgehende Figuren augmentiert und ihnen eine Bedeutung zukommen läßt, oder umgekehrt, wichtige Melodietöne in kleine, unwesentliche Figurentöne verkürzt, ist überraschend. Dieses Verfahren zeigt deutlich, daß die Stimmen für ihn eine rein dekorative Angelegenheit sind.

In diesem Sinne sind alle seine Melodien geschaffen. Sie sind mit Verzierungen aller Art ausgestattet, die sich doch nicht vom Körper der Melodie ohne deren vollkommene Zerstörung lösen lassen. Der erste melodische Plan enthält nur die einfachsten, wichtigsten Bewegungsrichtungen, die wegen des harmonischen Zusammenwirkens der Stimmen fixierten hauptsächlichen Stützpunkte; alles Weitere ist nur dekorative Zeichnung — (man kann nicht »Ausschmückung« sagen, wenn nichts Ganzes schon ohne diese da ist) —, die immer ohne den Willen zu regelmäßigem Bau, sondern rein als dynamische Auswirkung der Motive gern mit frei behandelten Sequenzen und durch Umbiegung der zweiten Hälfte in Doppelperioden verwandelte Wiederholungen die Weiterentwicklung und die Organisation der Motive sichern. Die Elemente selbst sind einfachster Art, zumeist kleine Figuren, die im ganzen Okeghem-Kreise gebräuchlich und erblich waren. Als Diminution nichtsequenzierter Teile kommen in erster Linie Umschreibungen, Kadenzfiguren in Betracht, die an jeder Vorhaltstelle, vor jeder Konsonanz angebracht werden können und in der Tat reiche Anwendung gefunden haben. Mitunter nimmt ein solches Motiv als Kern einer längeren Wendung, als tonal einziger fixer Punkt große Bedeutung an.

Die größte Mannigfaltigkeit offenbart sich in der rhythmischen Konstruktion der Motive. Die herrschenden Teilungsverhältnisse haben auf die Struktur der einzelnen Stimmen keinen Einfluß, im »tempus perfectum« sind gern sequenzierte Motive von vier Minimien eingestreut (»Kyrie« I Takt 5—6), oder es treten im »tempus imperfectum« dreiteilige Gruppen auf (»Credo«, Baß, Takt 10). Kleine Notenwerte, Semiminimen und Fusen zieren mit punktierten Rhythmen oder synkopiert die Melodien. Sie treten gern in den verkleinerten Formen der stereotypen Wendungen auf.

Diese rhythmische Freiheit gibt eine mannigfaltige Kombination der Zusammenwirkung der Stimmen: sie sind in einer ungewöhnlich komplizierten Weise gegeneinander ausgespielt, wobei homogene oder komplementäre Rhythmen selten zu finden sind.

Die motivischen Beziehungen in der kontrapunktischen Struktur weisen auch manche eigene Züge auf. Mit besonderer Vorliebe werden zweistimmige Partien imitierend behandelt, und die imitierende Stimme greift innerhalb einer Phrase mehrmals die Bewegungen der ersten auf. In drei- und vierstimmigen Imitationen werden kürzere Motive paarweise gekoppelt oder im Nacheinander auf Wiederholungsart durchgeführt. Es kommt dabei auf das genaue Behalten des Motivs sehr wenig an, nur die ersten charakteristischen Intervalle und rhythmischen Werte sollen gewahrt bleiben. Figurative Imitationen sind gern eng genommen und ihre Rhythmen gegeneinander ausgespielt, dagegen sind die thematischen breiter angelegt. Doch wird die komplementäre Ergänzung der Motiv-Höhepunkte und -Tiefpunkte selten erreicht, läßt doch die Figuration eine einheitliche Zeichnung, eine Einbogigkeit nicht zu.

Die Harmonisation zeigt keine formbildende Tendenz, die Gegenüberstellung der Gruppen wird nicht erstrebt. Die einheitliche Gestaltung wird durch die Stimmen, durch ihren kadenzfigurativen Charakter verwischt, da sie keine der Harmonien als tonischen Schwerpunkt auszeichnen, sondern vielmehr durch ihre Bewegung im steten Wechsel andere kadenziell eingeführte Harmonien betonen. Die weniger figurierten Stellen sind harmonisch auch nicht wesentlich verschieden, nur treten melodische Kadenzwendungen seltener auf, die Akkordfolgen bevorzugen aber ebenso gern terzverwandte Verbindungen und die Verwischung des Periodenschlußcharakters der Kadenzharmonien durch das Auftreten derselben am Höhepunkte einer motivisch eben besonders ausgezeichneten Stimme.

Im Grunde genommen ist die Messe, wie jede charakteristische Arbeit Agricolas, eine Weiterbildung und Übersetzung des Okeghem-Stiles ins Figurative, mit besonderer Betonung der Imitation als Ornamental-Element.

Josquins Messe¹⁾ paßt sich mehr der Vorlage an. Die Cantus firmi sind strenger gewahrt und nehmen reichere Ausbeute aus dem Okeghem-schen Material. »Kyrie« — »Christe« — »Kyrie« nehmen den Tenor zur Grundlage, und zwar »Kyrie« I die Takte 1—11 in Diskant und Tenor, »Christe« die Takte 12—32 in Kontra und Tenor, die Abschnitte wiederholend, »Kyrie« II die Takte 35—59 im Tenor, mit originalen Werten, aber in Takte von drei Semibreven (»Tempus perfectum«) eingeteilt.

¹⁾ Petrucci, Misse Josquin, lib. II. 1505, 1515. (Auch Bruxelles, Ms. 9126) »Kyrie« und »Et in terra« vgl. Bd. II. No. 27.

Im »Gloria« wird der Tenor-Cf. im Tenor in kleine Abschnitte zerlegt und diese abschnittsweise wiederholend durchgeführt (Takt 1—34: »Et in terra«, Takt 35—59: »Qui tollis«). »Patrem« und »Et incarnatus« bringen die Diskantweise in der Oberstimme (»Patrem« Takt 1—28, »Et incarnatus« Takt 29—59), ebenfalls in Abschnitte zerlegt und diese wiederholend. Doch werden sie im »Patrem« erst in doppelten, dann in originalen Werten, im »Et incarnatus« beide Male originaliter gebracht. »Et in spiritum« führt die Diskantweise in originaler Gestalt im Diskant durch. »Sanctus« hat die Kontrastimme Okeghems im Altus zur Grundlage, das zweistimmige »Pleni« ebenfalls (in der tieferen Altstimme). Das »Osanna« ist mit Taktzeichenwechsel lebhafter gemacht, doch wird der Cf.-Kontra ebenfalls einfach durchgeführt. Dagegen bauen sich »Benedictus«—»Qui venit«—»In nomine«, drei kurze, je elftaktige Sätze, auf dem ersten Abschnitt des Kontra-Cf. immer in der jeweiligen Oberstimme (Alt-Alt-Diskant) auf. Der Cf. des »Agnus« I ist aus dem Okeghemschen Tenor mit dem Kanon »De minimis non curat praetor« und Augmentation auf das Doppelte gewonnen. »Agnus« II ist ein zweistimmiger Kanon ohne Cf. »Agnus« III endlich führt Diskant und Tenor durch, mit Taktzeichen streckenweise eine Verdopplung der Werte fordernd, und bringt in den Nebenstimmen eine doppelte »Fuga ad minimam«.

Der erste Abschnitt der Okeghemschen Stimmen wird gern an den Satzanfängen vor dem Cf. vorweggenommen oder zu ihm gesellt. So im »Gloria« die Diskantweise Takt 1—11 im Diskant und im »Sanctus« Diskant- und Tenorweise Takt 1—11 im Diskant und Tenor. Die imitativen Satzanfänge bringen auch gern das Anfangsmotiv der Vorlage.

Melodisch zeichnen sich die Stimmen durch feine motivische Arbeit aus. Nicht der formale Sinn der immer gleich wiederholten Motive, sondern die Anpassung des, wenn auch rhythmisch veränderten, einen Motivs zu der gegebenen Bewegung der Cf.-Stimme ist das Prinzip. Es kommen also rhythmisch und melodisch vollkommen freie Ostinato-Partien vor, die fast alle die Tendenz der Beschleunigung der Bewegung und das zumeist frei-sequenziale Weiterdehnen des Motivs aufweisen.

Dabei bewahrt die einförmige Bewegung der einen Stimme, als Kontrast zum Cf., die Einheitlichkeit der Phrasen, die, nicht aus einem metrischen Prinzip geboren, innerliche Gesetzmäßigkeit: Gleichgewicht und Symmetrie, nicht aufweisen, sondern unteilbar und, wenn auch nicht einbogig, aber durch einen Schwung der Melodie, durch ihre Ausladungstärke bestimmt sind. Es fehlen also gänzlich Innenkadenzen oder harmonische Ruhepunkte innerhalb der Phrasen, aber eine Harmoniesphäre wird durch die Wiederholung der Motive gern festgehalten und in der Schlußkadenz der Phrase als Tonika oder Dominante verwertet. Äußerst achtsam sind in dieser Hinsicht die Stimmen geführt, der Kadenz-

Sind die einzelnen Phrasen nicht aus einem metrisch-tektonischen Prinzip geboren, sind sie, als primäre abgeschlossene Glieder der teils schon organisierten Formen, innerlich einheitlich und durch einen Schwung gestaltet, so treten sie doch in ein Verhältnis zueinander, das durchaus aus einem tektonischen Formideal, aus dem Prinzip der Wiederholung und Gegenüberstellung der Formelemente, geboren ist. Ist sonst eine ziemlich klare Scheidung der den einzelnen Textabschnitten entsprechenden Perioden und ihre Nebeneinanderstellung, also eine zwar musikalisch ausgebaute, aber nach dem Text differenzierte Formgebung vorgenommen, so tritt uns im »Kyrie« I dieselbe zweistimmige Phrase zweimal entgegen, zuerst in den beiden Oberstimmen, dann verhakt mit dem Schlußtone dieser Phrase beginnend wiederholt in den beiden Unterstimmen, jetzt mit dem ersten Stimmenpaar in einen vierstimmigen Satz zusammengefaßt. Im »Christe« ist nur der Cf.-Abschnitt, erst im Alt, dann im Tenor angegeben, zuerst zweistimmig mit dem Diskant, dann vierstimmig. Der schon ausführlich besprochene motivische Charakter der Nebenstimmen läßt den Cf. als den wahrhaften Kern der Komposition im Mittelpunkt, und so erscheint in beiden Sätzen, im »Kyrie« I zwar wesentlich vollkommener ausgebildet, eine durch Gegenüberstellung zweistimmiger und vierstimmiger, hoher und tiefer Phrasen gebildete zweiteilige Form.

Ein langer Weg führt von den ganz im Stile der Okeghem-Schule gefaßten frühen Werken (Missa »Gaudeamus« und »Fortuna«; »De tous biens«, »O Venus bant« usw.) zu diesen formalen Bestrebungen, obwohl auch hier noch manches aus der alten Zeit widerhallt und die Durchführung noch bei weitem nicht die Vollkommenheit der Formen des späten Josquin, die aber alle noch auf demselben Prinzip aufgebaut sind, erreicht. Die Messe, 1505 zum ersten Male gedruckt, ist sicherlich das Produkt der letzten Jahre des XV. Jahrhunderts.

Die Messe Obrechts¹⁾ baut sich ebenfalls auf dem Liede Okeghems auf, benutzt aber nur die beiden Außenstimmen. Die größte Rolle spielt die Diskantweise, die vierstimmigen Sätze haben ihren Cf. alle aus dieser genommen. Sie wird ohne Rücksichtnahme auf ihre melodische Struktur in Abschnitte zerlegt und abschnittsweise in den einzelnen Sätzen durchgeführt. So sind in »Kyrie« I: die Takte 1—7, in »Kyrie« II: 8—11, im »Et in terra«: 12—19/1, im »Qui tollis«: 19—26/1, im »Patrem«: 26—33, im »Et in spiritum«: 33—38, im »Sanctus«: 38—43, im »Osanna«: 44—48, im »Agnus« I: 48—59 (Schluß) als Cf. dahingestellt. Endlich führt noch »Agnus« III die ganze Diskantweise in der Originalgestalt durch. Alle diese Cantus firmi erscheinen konsequent in der Oberstimme. Die dreistimmigen Sätze »Crucifixus« (= »Benedictus«) und »Agnus« II bauen sich

¹⁾ Ges.-Ausg, Messen I. S. 141.

auf der Tenorweise Okeghems auf: sie tritt in »Crucifixus« (und »Benedictus«) im Tenor, im »Agnus« II im Baß, beide Male in der Originalgestalt auf. »Christe« und »Pleni« sind dreistimmig ohne Cf. Die Cf.-Abschnitte würden, einmal genommen, für die einzelnen Sätze nicht ausreichen, sie sind darum durch verschiedene Taktvorzeichnungen und Wiederholungszeichen dem Zwecke geeignet gemacht. Im »Kyrie« I wird der betreffende Abschnitt dreimal in originalen Werten, aber im »tempus perfectum« gebracht, im »Kyrie« II in vierfachen, doppelten und einfachen Werten, im »Et in terra« in vierfachen (»modus minor perfectus«) in doppelten und einfachen Werten, im »Qui tollis«, »Patrem«, »Sanctus« und »Osanna« ebenfalls in vierfachen, doppelten und einfachen Werten. Im »Et in spiritum« sind vier Signa vorgeschrieben, der Abschnitt wird in 4-, 2-, 2- und 1fachen Werten durchgeführt. »Agnus« I hat den Abschnitt mit 2-, 2- und 1fachen Werten. In den anderen Stimmen finden die Okeghemschen Gedanken ebenfalls Anwendung. So im »Kyrie« I im Baß Takt 1–4 und 6–8, die Anfangstöne des Okeghemschen Themas, »Kyrie« II wird das Ostinato-Motiv des Basses aus dem Cf.-Abschnitt gebildet; ebenso der Anfang des Basses im »Et in terra« bis Takt 17; die Fortsetzung Takt 17–27 und deren Wiederholung eine Quinte höher Takt 28–32 entspricht dem ersten Motiv (Takt 1–11) der Tenorweise. Diese findet in den Takten 74–83 ihre Fortsetzung (Takt 12–21 der Tenorweise). Die Zwischenstücke Takt 31–73 und Takt 83–111 sind frei erfunden. Alt und Tenor des Satzes sind auch aus dem Cf.-Motiv gebildet und werden imitativ eingeführt. »Qui tollis« ist auch reich mit Okeghemschen Motiven bedacht: Vor dem Eintritt des Cf. enthält der Baß den Anfang des Cf.-Abschnittes (Takt 112–115) und in den Takten 126–129 die Takte 23–26 der Diskantweise, der Tenor am Anfang (Takt 116–123) den Cf.-Abschnitt, und daran anknüpfend Takt 123–126 die deren Kadenz entsprechenden Takte der Tenorweise, und Takt 132–148 die Takte 32–48 der Tenorweise. Auch finden sich im Alt Takt 114–116 der Anfang des Cf.-Abschnittes wiederum mit Baß und Tenor imitierend und Takt 123–126 die Takte 23–26 der Diskantweise. »Credo« führt vor Eintritt des Cf. die Takte 1–11, »Sanctus« die Takte 1–5 der Tenorweise in den drei unteren Stimmen imitativ ein und zwar das erste in der Reihenfolge Baß–Alt–Tenor, das zweite Tenor–Baß–Alt. Im dreistimmigen »Crucifixus« (»Benedictus«) mit dem Tenor-Cf. ist der Diskant vollständig frei erfunden, der Baß gebraucht am Anfang die ersten 8 Takte der Tenorweise, (bzw. die Takte 3–10 der Diskantweise). Zuletzt ergreift noch die Tenorstimme des »Agnus« III die ersten vier Takte des Themas.

Bei so großer Inanspruchnahme der Okeghemschen Melodien ist es nicht verwunderlich, daß der schon an sich feste, markante, liedmäßige Charakter dieser auch die Stimmen der Messe beherrscht. Diese treten

aber viel entschlossener zu Akkordmassen zusammen, die besonders klare Harmoniefügung ist die stärkste Seite der Messe. Bezeichnenderweise treten die Spezimina Obrechtscher Melodie- und Periodenbildung: die Sequenzen, nicht so stark in den Vordergrund, wie das bei der reifen Faktur der Komposition zu erwarten wäre. Die motivische Unterstützung der Periodenbildung ist daher nicht so stark ausgeprägt wie z. B. in der stilistisch am nächsten liegenden »Fortuna«-Messe, obwohl die formal wichtigsten Punkte: die Kadenzen vor dem Eintritt des Cf., gern durch Wiederholung verstärkt werden. So z. B. »Gloria« Takt 24—27 und 28—31, wo das eine Quinte höher wiederholte Baßmotiv in Fauxbourdon der drei tieferen Stimmen ausgesetzt wird. Der Cf. setzt Takt 31 im Diskant ein. Auch die vorkommenden Sequenzen haben die ausgeprägte Eigenschaft der Periodenbildung (»Et in spiritum« Baß: Takt 53).

Es darf aber nicht vergessen werden, daß die thematischen Imitationen und die Kanonik, mit einem Wort: die kontrapunktische Struktur der Messe eine hochpotenzierte Überkonstruktion Okeghemscher Gedanken ist. Wenn auch dieses Ziel Obrecht nicht über allem anderen, vielleicht nur unbewußt Erstrebten vorgeschwebt hätte, wäre die kontrapunktische Arbeit im Sinne des Obrechtschen Formideals durch den Gebrauch im Verhältnis unveränderter Noten- und Pausen-Quantitäten Okeghems unmöglich. Hier stehen der reinen Ausbildung gleichgewichtiger Perioden im motivisch-kontrapunktischen Sinne dieselben Schwierigkeiten im Wege, wie z. B. in dem ebenfalls aus einem Okeghemschen Satze durch kontrapunktische Überkonstruktion entwickelten »Forsseulement«-Liede. Aber in Gegensatz zu diesem treten hier die klaren Perioden der Harmonisation mit ihrer äußerst feinen tonalen Disposition, die stellenweise schon Merkmale des reifsten Obrecht-Stiles an sich tragen, bedeutend entschiedener hervor und legen von einem entwickelten Formgefühl ein Zeugnis ab, das mit absoluter Sicherheit eine Datierung der Messe um die Mitte der 80er Jahre gestattet.

Je ne demande.

Als Vorlage der »Je ne demande«-Messen von Obrecht und Agricola ist uns ein Satz von Antoin Busnois¹⁾ erhalten. Der Satz weist zwei imitativ verbundene Oberstimmen: Tenor und Diskant, eine aus prägnanten Motiven gestaltete Baßstimme, die nur stellenweise charakteristische Baßführung zeigt, und eine vierte, Kontra, auf, die den Baß

¹⁾ Abgedr. Obrecht-Ausg. Messen, Bd. I. — Anhang zu der Messe Obrechts. In Florenz XIX. 59, fol. 151^v kommt dieser Satz anonym vor, dagegen wird eine andere 3stimm. wesentlich verschiedene Bearbeitung, fol. 59^v, Busnois zugeschrieben. Eine eingehende Untersuchung der Frage behalte ich mir vor.

immerfort durchkreuzend am meisten einer linearen Führung entbehrt und, wo sie nicht baßmäßig behandelt wird, den Charakter einer Füllstimme an sich trägt.

Die Oberstimme und, zwar weniger stark ausgebildet, auch die anderen stellen die Anfangstöne der Motive klar und unornamentiert hin und zeigen eine markante Zeichnung; in ihrem weiteren Verlauf sind sie stark mit Figuren und Durchgängen geziert, die aber den Kern, die Bewegungsrichtung der Stimme nicht decken, sondern diese nur in eine bewegtere, rhythmisch interessantere Fassung umgestalten. Die Imitation der Oberstimmen erstreckt sich nur auf die charakteristischen unornamentierten Töne der Motive.

Die Oberstimme tritt nach zehn Takten mit dem Anfangsmotiv des Tenors ein, so daß dieser mit dem Basse als zweistimmiges Vorspiel wirkt. Der Kontra fängt auf einem tonalen Ruhepunkt dieses Vorspiels an, der auch in beiden Stimmen das Einsetzen neuer Bewegungsrichtungen motivischen Charakters markiert.

Die einzelnen Abschnitte sind klar hingestellt und in den imitierenden Oberstimmen auch vollkommen berücksichtigt und finden im Basse eine tonale, ab und zu auch motivische Unterstützung, indem die Abschnittsschlüsse mit den harmonischen Kadenzwendungen zusammenfallen und, wenn auch nicht den Abschnittsschluß, so doch das Einsetzen einer neuen Bewegungsrichtung im Basse nach sich ziehen. Eine Stimme führt aber die Bewegung immer weiter über die Kadenz hinweg, damit oft schon das neu einsetzende Motiv des Tenors begleitend.

Die harmonische Struktur korrespondiert also mit dem motivischen Bau der Stimmen nicht; die klare, tonale Auffassung der Motive und der Harmonisation paart sich mit undifferenzierter Formgebung; diese Divergenz verleiht dem Satze eine Starrheit, einen Konglomeratcharakter, und verschleiert auch den schönen Fluß der Stimmen, der in anderen Werken von Busnois mehr zur Geltung kommt.

Den Tenor dieser Komposition nimmt Agricola zur Grundstimme seiner Messe¹⁾. Wenn er sich auch durch ganze Sätze strenger zu dem Cf. hält als in seiner Messe »Malheur me bat«, behandelt er die übernommenen Gedanken womöglich noch freier, indem er nicht nur starke rhythmische Veränderungen unternimmt und die Noten der originalen Weisen nach Belieben umwertet, sondern, nur den Duktus als Grundrichtung behaltend, die Melodie mit freien Umschreibungen ziert, die dieselbe zur rein dekorativen Linie umgestalten. So geht nicht nur die Liedmäßigkeit der originalen Weise verloren, sondern auch die Ver-

¹⁾ Petrucci, Misse Agricola, 1503. »Kyrie« und »Agnus« II vgl. Bd. II. Nr. 28.

ist (auf das 4—6fache). Auch die Bewegungssucht Agricolas wird nicht ganz verdrängt. Die Stimmen bleiben nicht auf dem ergriffenen Ton des Akkords stehen, sondern tauschen ihre Töne innerhalb derselben Harmonie mehrmals aus. Im »Osanna« feiert der Diskant die erste kadenzartige Harmoniewendung mit einer echt Agricolaschen Bewegung:



Die Unruhe, die Labilität in der Harmoniefügung bleibt bestehen: auch an den homophonen Stellen ist ihre Verbindung mit Durchgängen und Sequenzierung verflüssigt, und der allgemeine Charakter bleibt wegen des Gebrauchs terzverwandter Akkorde und der Ausweichung vor den gut ausgebauten Kadenzen unverändert. Es ist aber, zumal eine dem Texte nach vorgenommene Rhythmisierung im »Qui tollis« durchgeführt ist, nicht zu leugnen, daß der Sinn der Homophonie: der gleichzeitige Vortrag des Textes in allen Stimmen, hier erfaßt ist. Ich glaube darin, wie auch in der Gestaltung des »Christe«, unbedingt den Einfluß Josquins erblicken zu müssen.

Zu einer Differenzierung der Form sind doch keine Ansätze da, im ganzen bleibt die Bewegungsenergie der melodischen Abschnitte für die innere Teilung maßgebend, wenn die Kadenzen auch nicht in allen Stimmen berücksichtigt werden und dieselben eine höhere Gruppierung der Harmonien nicht vornehmen. Der Okeghemsche Standpunkt bezüglich der Form wird auch hier vertreten: möglichst einheitlicher Fluß des Satzes und Verwischung jeder Zäsur und Gegensätzlichkeit innerhalb der großen Glieder ist das Formideal von Agricola auch in dieser späten Messe, die, da sie reifere Faktur als »Malheur me bat« und Josquinsche Einflüsse zeigt, nicht vor Ende der 80er Jahre entstanden sein kann.

In mancher Hinsicht bildet die Messe Obrechts¹⁾ den direkten Gegensatz zu der von Agricola. Behandelt dieser den nur in einer Stimme übernommenen Cf. nach seinem Belieben und gestaltet die anderen Stimmen frei, so nimmt Obrecht nicht nur den Cf., sondern beinahe das ganze Material der Stimmen aus dem Werke von Busnois.

Alle Stimmen der Vorlage werden abwechselnd in den Nebenstimmen der Messe zu dem Cf.-Tenor gebraucht. Mit Busnoisschen Motiven

¹⁾ Ges.-Ausg. Messen, Bd. I, S. 1.

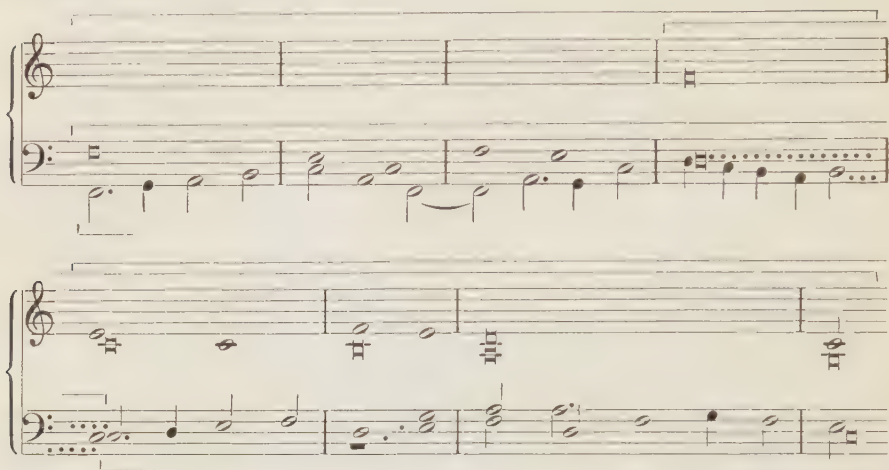
beginnend verlassen sie diese und biegen sie um, um dann wieder in sie zu münden. So z. B. bringt der Diskant Takt 4–9 die Takte 10–16 des Busnoisschen Diskants, biegt dann um und führt das Motiv in Takt 16 selbständig zur Kadenz. Von Takt 21 an kommt wieder eine freie Melodie, die Takt 27 an die Busnoissche Weise antippt und von Takt 31 bis Schluß die Takte 18–31 der Diskantweise bringt. Ebenso der Baß: Takt 1–6 sind vom Takt 1–6 des Basses der Vorlage entnommen, dann Takt 7–10 das Kopfmotiv des Tenors, Takt 11–17 eine aus dem Tenormotiv ausgehende Terzparallelenbewegung zum Diskant, nach deren Kadenz Takt 17 in den Takten 18–22 die Takte 7–11 des Vorlagebasses; nachher wieder freie imitierende Terzparallelen zum Diskant, und die Stimme schließt vom Takt 32 ausgehend und Takt 33 in das Motiv Takt 28 des Vorlagebasses mündend. Der Alt bringt zuerst wiederholt (Takt 1–3 und 6–8) das Kopfmotiv des Tenors, dann wird er bis zum Eintritt der freigeführten Baßpartie (Takt 11) in Terzparallelen zum Diskant geführt und kadenziert Takt 13; Takt 15–22 das zweite Motiv der Tenorweise, von da an wieder Terz- und Sextparallelen zu einer Außenstimme und während des Schlußakkords eine echoartige Wiederholung des in Diskant und Baß imitierten Schlußmotivs, das in der fehlenden Quinte des Akkords endet. Im »Christe«, das ohne Cf. dreistimmig verläuft, ist der Diskant aus den Takten 32–59 der Baßweise entnommen, Alt und Baß nehmen ihr Material aus Diskant und Baß der Vorlage. Ebenso das dreistimmige »Benedictus«: der Baß bringt die Kontrastimme der Vorlage, die anderen beiden Stimmen nehmen ihr Material aus der Tenor- und Baßweise. Im »Gloria« nimmt der Diskant die Kontrastimme der Vorlage in Anspruch usw.

Der Cf. ist durchweg aus dem Tenor gebildet, indem dieser in Abschnitte geteilt wird, die in den einzelnen Sätzen unter verschiedenen Mensurzeichen mehrmals zum Vortrag gebracht werden. Diese Abschnitte reichen bis zum »Agnus« I einschließlich, daher wird als Cf. im »Agnus« II und III die ganze Tenorweise übernommen.

Bei solcher Gebundenheit der Melodik ist das Hauptgewicht auf die kontrapunktische Konstruktion gelegt. Dabei kommt weniger die Imitation, als die Zusammenstellung verschiedener Motive der Vorlage zur Anwendung. Die Imitation erstreckt sich zumeist auf das Hauptmotiv (das Kopfmotiv des Tenors oder der Tenorabschnitt) und auf Motive, die in dem Satze nur als figuratives Element wirken, und gelangt nicht zu der Bedeutung einer formbildenden Kraft. Viel eher sind die Motive in den Stimmen auf Wiederholungsart gesetzt, was für die Gestaltung der Form von großer Bedeutung ist.

Die Sätze sind zu einer Verbindung von harmonisch und motivisch abgeschlossenen und ineinander verarbeiteten Abschnitten differenziert,

zu diesem Zwecke sind die Busnoisschen Gedanken in die harmonische Struktur eingefangen und nötigenfalls mit Gewalt in ihrem tonalen Sinn geändert; so z. B. »Kyrie« II:



wo das Motiv des Kontra (Takt 44 der Tenorweise) mit Hilfe der Harmonisation in die Viertaktigkeit der Obrechtschen Form hineingestellt wird; dabei kommt sie vollkommen zur Geltung; ihre imitative Wiederholung im Diskant wird aber gebrochen, denn der eigentlich schwere Anfangston wird zum Leitton zur Terz der schweren Tonika, das Gewicht kommt also auf den zweiten Ton, mit dem zusammen der Cf. einsetzt.

Keineswegs ist aber diese »Viertaktigkeit« mit einem Schematismus durchgeführt, das innere harmonische und motivische Leben der Abschnitte bleibt maßgebend, vor allem für die Dehnungen, die aber nie die Gleichmäßigkeit stören können, denn sie werden mit neutralen Verbindungstakten paralysiert oder finden in ebenso langen Perioden einen Ausgleich. Das ist auch bei kürzeren Perioden zumeist der Fall. So z. B. tritt die sechstaktige Periode am Anfang des »Cum sancto spiritu« nicht allein auf, es wird gleich eine zweite, ebensolche daneben gestellt; oder am Anfang des »Kyrie« I steht das dreitaktige Kopfmotiv zwar als selbständiges Glied, aber gleich nach diesem ist wieder, zwar mit der nächsten zweitaktigen, die auch ihre zweite Hälfte bekommt, verarbeitet, ein dreiteiliger, dreitaktiger Komplex, der die erste Periode ausgleicht.

Die Abschnitte sind harmonisch als Tonika-, Dominanten- oder Wechseldominantensphäre gegeneinander gesetzt und wirken somit auf die gleichmäßige Gestaltung und Gegenüberstellung der virtuellen Harmonien.

Ein eigenes Gepräge gewinnt die Messe durch die reiche Anwendung von Sequenzen, die aber grundsätzlich verschieden sind von der

dekorativen Weiterpflanzung von Figuralbewegung der Agricolaschen Sequenzen; sie sind von der Art, die Ambros »Harmoniesequenzen« genannt hat. Sie haben aber noch vielfach gesteigert diesen Charakter, der ab und zu bei anderen Meistern der Zeit, bei Josquin, Isaac, Brumel, auch vorkommt; sie stehen hier im Dienste der Formbildung, indem sie immer eine Periode ausmachen und den Auf- oder Abstieg von einem harmonischen Schwerpunkt bis zum Erreichen des anderen ausdehnen und so die funktionelle Gegenüberstellung der Abschnitte versehen. So z. B. »Qui tollis« Takt 81—91: viermalige Wiederholung, eine Viertaktigkeit mit Gliedern von je $1\frac{1}{2}$ Takten, aufsteigend von der Tonika *C* zur Dominante *G*. Im Takt 91—101 ebenfalls viermalige Wiederholung mit derselben metrischen Struktur, aufsteigend von der Dominante *G* zur Tonika *C*. Daran anschließend eine zweimalige Wiederholung und Ausdehnung der modulierenden Periode bis Takt 111 und Kadenz in *F*. Takt 126—136 wieder eine viergliedrige Sequenz, deren Glieder je zwei Takte einnehmen, aufsteigend von dem das *a* moll vertretenden *C*dur bis zur Dominante *G* und zweitaktige verstärkende Kadenz usw. (Vgl. auch »Osanna«!)

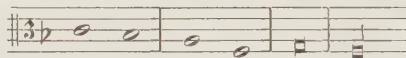
Die Faktur der Messe weist also zwingend auf die volle, reife Meisterschaft ihres Schöpfers. Alle Prachtstellen namhaft zu machen würde zu weit führen, wir können aber nicht umhin, auf das Ende des »Gloria in excelsis« (Takt 67—80) hinzuweisen, das bei absolut klarer Formgestaltung, die die Ideale Obrechts widerspiegelt, einen klanglich vollkommenen Abschluß aufweist, der selbst von dem größten Meister des sinnlich-schönen Klanges: Josquin, nie erreicht worden ist. Die Messe ist zusammen mit jener über »Fortuna desperata« die reifste Frucht Obrechtscher Messenkunst und fällt nach unserer Meinung frühestens in die Mitte der 90er Jahre, jedenfalls aber nach 1491, dem Entstehungsjahre der Donatianus-Messe.

Fortuna desperata.

Das Schicksal des Liedes »Fortuna desperata« ist vielleicht von denen aller Cantus firmi des ausgehenden 15. Jahrhunderts am wenigsten geklärt. Wenn sich zu manchen anderen eine verhältnismäßig frühe Bearbeitung von irgendeinem bedeutenden Meister, wie Okeghem (Malheur, Forsseulement) oder Ghiseghem (De tous biens) findet, die die verschiedenen Melodien, die als Cf. dienen können, in einem Satze vereinigen, und in manchen späteren Bearbeitungen diese Stimmen auch im Rahmen desselben Satzes vorkommen, so stehen wir mit dem Liede »Fortuna« auf viel unsichererem Boden. Die im Umlauf befindlichen Melodien kommen zuerst in einem Satze vor, der uns nur in vierstim-

miger Fassung begegnet¹⁾. Es wäre aber aus anderen Fällen zu schließen, da die eigentlichen Vorlagen für spätere Bearbeitungen zumeist dreistimmig sind und nur in späteren Quellen eine vierte Stimme erhalten, daß die eigentliche Vorlage für die späteren »Fortuna«-Kompositionen auch ursprünglich dreistimmig war, und tatsächlich weist diese einzige bekannte, beide »Fortuna«-Melodien in einem Liedsatze vereinigende Bearbeitung auch ohne Kontrastimme einen befriedigenden musikalischen Satz auf. Diese, vorderhand quellenmäßig nicht belegbare Hypothese ist aber dadurch auch wahrscheinlich, daß selbst in »Fortuna«-Kompositionen späteren Datums, die nachweislich den genannten Satz zur Vorlage wählten, wie die »Fortuna«-Messen Obrechts und Josquins, nicht einmal eine ferne Erinnerung an die Kontrastimme auftaucht.

Die Bestimmung der Originalmelodie ist auch nicht ohne Schwierigkeit. Zwar führt Obrechts Messe hauptsächlich die Tenormelodie als Cf., zuweilen aber auch den Diskant, aber schon Josquin nimmt alle drei in Frage kommenden Stimmen beinahe gleich in Anspruch. Die Liedbearbeitungen stützen sich teils auf die Diskantmelodie²⁾, teils auf die Tenormelodie³⁾. Letztere ist entschieden liedmäßiger, Stellen wie



oder



finden sich in der Diskantstimme nicht. Dagegen tritt uns in einem Zibaldone⁴⁾, also einem Stücke, das damals allbekannte Liedweisen vereinigt, als Oberstimme die Diskantweise der »Fortuna desperata« entgegen. Der Satz stützt sich aber am Anfang im Baß auf die Baßstimme der anonymen »Fortuna«-Bearbeitung.

Mit Sicherheit also können wir nur Folgendes sagen:

Die beiden Melodien treten zusammen nur in einem Liedsatze auf und sind dort streckenweise imitativ (allerdings nur mit sehr schwachen Ansätzen) behandelt. Eine der Melodien, wahrscheinlich der Diskant, ist also Gut des Komponisten dieses Satzes oder deren uns unbekannter Vorlage. Diese Fassung muß nicht als Vorlage für diese Sätze gelten,

¹⁾ Paris, Bibl. Nat. f. fr. 4397; Perugia, Bibl. Comm. G. 20; St. Gallen, Stifts-Bibl. 463; Basel, Univ.-Bibl. F. X, 10; Cortona, Bibl. Comm. 95/96 — Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1819; Petrucci, Canti C, 150. 1503, fol. 126.

²⁾ Martini, Pinarol, Isaac (Bruder Conrat), Anon. (Zibaldone).

³⁾ Isaac zweimal; Pseudo-Isaac, Senfl viermal, Breitengraser, Anon. Regensbg.

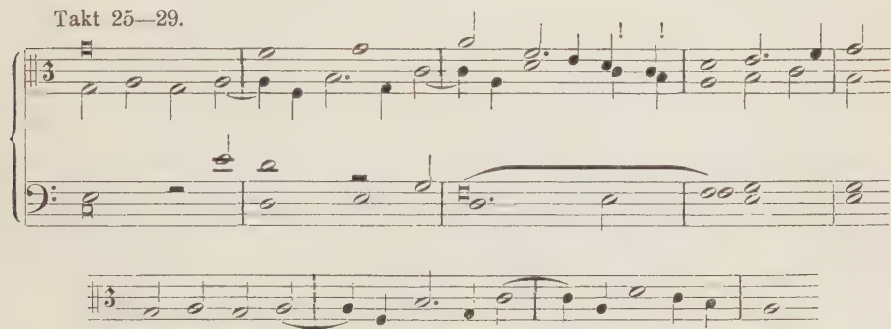
⁴⁾ Obrecht-Ausg., Missae I. Anhang zur Messe »Fortuna desperata«.

die erstens keine Anlehnung an beide Melodien oder zweitens an eine Melodie und Baß enthalten, und kann auch zeitlich nicht mit Sicherheit vor sie gesetzt werden. Dies könnte nur geschehen, wenn tatsächlich eine Quelle mit dreistimmiger Fassung des anonymen »Fortuna«-Satzes (also ohne Kontrastimme) zu finden wäre¹⁾.

Zu erwähnen ist, daß uns Kompositionen von Felice²⁾ (fünfstimmig) und Agricola³⁾ (sechsstimmig) erhalten sind, die zu dem anonymen Satze neue Stimmen hinzufügen.

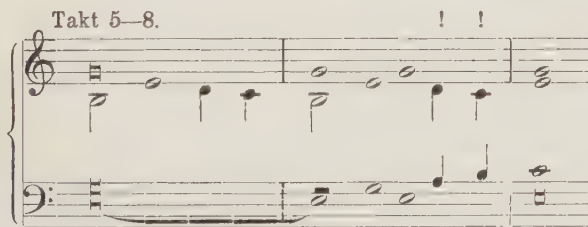
Nicht ungeschickt ist die Komposition Pinarols⁴⁾; über der Diskantweise im Basse erheben sich drei mit Maß figurierte Stimmen, deren Kerntöne ganz annehmbare Harmonien ergeben; die Figuren selbst geraten in Wiederholungen und nicht genügend fließend und natürlich angebrachte Idiotismen:

Takt 25—29.



(eine Wendung, die wir schon bei Busnois und Obrecht angetroffen zu haben uns erinnern). So etwas und auch das Pendeln über lange Noten in der Quinte-Sexte oder Terz-Quart zeugt nicht von großer Erfindung. Auch sind einige Härten in den Durchgangstönen entstanden.

Takt 5—8.

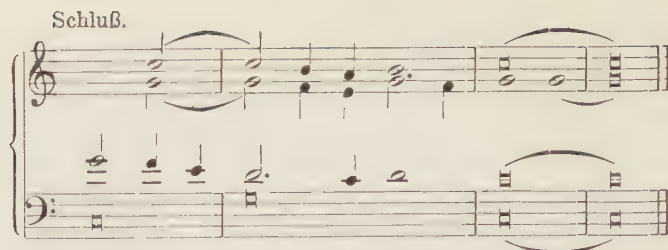


1) Nach Abschluß der Arbeit habe ich die 3stimm. Fassung in Florenz, Bibl. Nat. XIX, 121, fol. 25^v, aufgefunden.

2) Augsburg, Stadt-Bibl. Ms. 142 a.

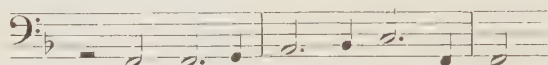
3) Rom, Bibl. Cap. Giulia.

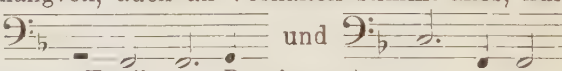
4) Petrucci, Canti C, 150. 1503, fol. 69.



Im allgemeinen eine Arbeit, die aus jeder Werkstatt herauskommen konnte, aber immer als Werkstattarbeit gelten muß.

Die desperate »Fortuna«-Bearbeitung Johannes Martinis¹⁾ stellt die Diskantweise in die Oberstimme und setzt drei tiefere Stimmen darunter, die alle auf dem nicht gerade ergötzlichen Motiv



aufgebaut sind, dasselbe, wo nur irgend möglich, in den Lagen *f*, *b*, *c* wiederholen und nur, um kadenzieren zu können, davon ein wenig abweichen. Dabei ist die Sache technisch tadellos, Terz- und Sextparallelen machen das Stück klangvoll, auch an Vorhalten stimmt alles, nur durch die Antizipationen:  entstehen oft kleine Reibungen (Tonika — Dominante).

Und trotz dieser Glätte und Flüssigkeit doch nur eine ganz und gar öde und nichtssagende, erfindungslose und uninteressante Kontrapunktierung, eine melodisch besonders ungelungene Arbeit des niemals sehr hervorragenden Melodikers, der aber immerhin manche Sätze von feiner und interessanter kontrapunktischer Faktur schuf²⁾.

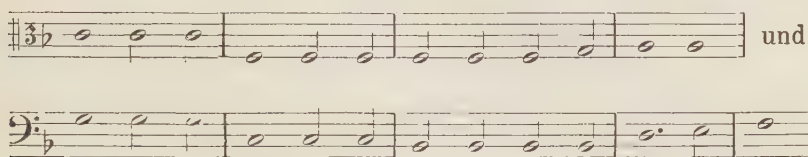
(Einer späteren Zeit entstammt die anonyme »Fortuna«-Komposition des Codex Pernner³⁾. Cf. ist die Tenormelodie in der Tenorstimme, Anlehnungen an andere Sätze finden sich nicht; die aus dem Cf. entlehnten oder frei erfundenen Motive sind mit Ausnahme des Anfangs meistens imitierend gehandhabt und treten auch in veränderter Form zweimal in derselben Stimme auf. Sie sind im allgemeinen bedeutend fester umrissen, haben an vielen Stellen etwas Liedmäßiges an sich und sind nicht in dem Maße wie z. B. bei Pinarol als Figuration ursprünglich einfacherer Kontrapunkte zu betrachten.)

¹⁾ Rom, Casanat. (O. V. 208) 2856.

²⁾ Fault il que heur soy. Petrucci, Canti C. 150. 1503, fol. 73.

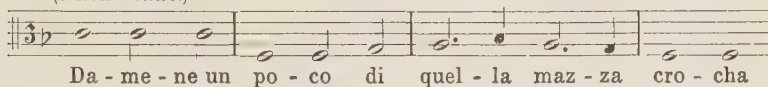
³⁾ Regensburg, Bibl. Proske, S. 284.285.

Nicht ohne Interesse ist der Zibaldone¹⁾ mit der Diskantmelodie »Fortuna« im Diskant als Cf. Als Kontrapunkte sind nämlich Bruchstücke (Liederanfänge) damals kursierender italienischer Lieder (Liedbearbeitungen), wie »Vidi la forosetta«, »Voi m'havete suergognie«, »Mangio biscotti«, »Che mangera la sposa la prima sera«, »La tortorella«, »Damene un poco di quella mazza crocha« usw. verwertet. Natürlicherweise sind die Motive frei gehandhabt und nach Bedarf geändert. Z. B. »Damene un poco«, die im Gegensatz zu hier:

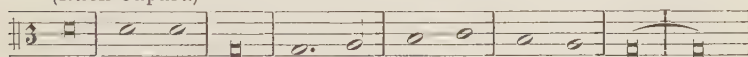


bei Isaac²⁾ und Japart³⁾ in der Urform auftritt.

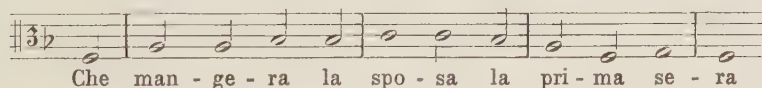
(Nach Isaac.)



(Nach Japart.)



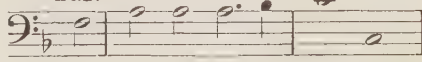
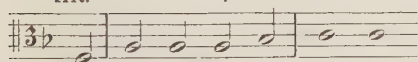
Vornehmlich aber muß sich der Baß solches gefallen lassen, wie z. B. »Che mangera la sposa« im Tenor (Urform):



Alt.

!

Baß.



Bei aller Gebundenheit (der Satz lehnt sich am Anfang der Baßstimme auch an den Baß der anonymen »Fortuna«-Bearbeitung an), die die persönlichen Züge des jedenfalls sehr geschickten Komponisten nicht klar hervortreten läßt, ein lustiger, hübscher und tadelloser Satz offenbar niederländischer Provenienz. Wir werden darauf noch zurückzugreifen haben.

¹⁾ Obrecht-Ausg., Missae I. S. 138, aus Florenz, Bibl. Nat. Centr. XIX, 164—167.

²⁾ »Donna di dentro«, D.T.Ö., Bd. XIV, S. 35.

³⁾ »Questa se chiama«, Petrucci, Canti C. 150. 1503, fol. 116. Tenor.

In der Durchführung der Diskantmelodie im Diskant, in der Anlehnung am Anfang an den Baß des anonymen Satzes und in der Hineinbeziehung fremder Melodien ist die erste Bearbeitung Isaacs »Fortuna-Bruder Conrat¹⁾« dem vorher besprochenen Satze verwandt. Auch hier muß sich die den zweiten Cf. tragende Tenorstimme wegen des ersten Cf. Verschiebungen und Einschiebungen gefallen lassen, aber das Lied wird doch durchgeführt. Eine Analyse des Tenors soll das bestätigen:

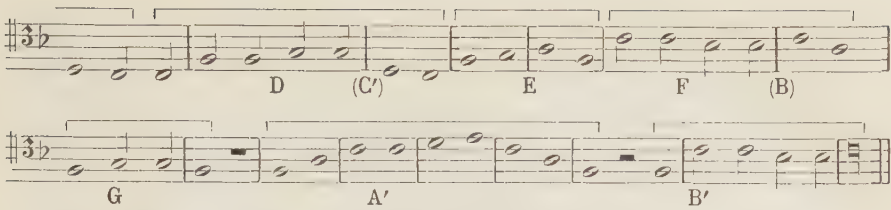
The musical score is written in 3/2 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music. The notes are grouped into measures, and some measures are labeled with letters A through G. The labels are: A (first staff), B (second staff), A (third staff), B (fourth staff), C(?) (fifth staff), B (sixth staff), C(?) (seventh staff), B (eighth staff), D (ninth staff), E (tenth staff), F (eleventh staff), G (twelfth staff).

Tenor des »Bruder Conrat«-Liedes²⁾:

The musical score is written in 3/2 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The notes are grouped into measures, and some measures are labeled with letters A, B, and C. The labels are: A (first staff), B (second staff), C (third staff).

¹⁾ D.T.Ö. Bd. XIV, S. 73.

²⁾ Berlin, Staatsbibl. Mus. Ms. 40098, fol. 102.



Das nicht dem »Bruder Conrat«-Liede entnommene Motiv des Tenors läßt, so unbedeutend es erscheint, tiefer in die Werkstatt hineinblicken: es zeigt nicht verkennbare Verwandtschaft mit den Messen Obrechts und Josquins, indem es mit dem imitatorisch durchgeführten Kontrapunkt (zum Tenor-Cf. im Basse) des II. »Agnus« von Josquin und des »Osanna« von Obrecht identisch ist. Davon noch später.

Nicht nur die Tenorstimme, als Cf., ist aus dem Material des »Bruder Conrat«-Liedes gebaut, vielmehr nehmen Alt und, nach kurzem Anstimmen des »Fortuna«-Basses, auch der Baß reiche Ausbeute davon. Am Anfang führen Alt und Tenor in engster Imitation das charakteristische Dreiklangsmotiv *f-a-c*, um dann noch viermal abwechselnd (in 4—6 Takten) dasselbe zu wiederholen, und zuletzt bringen es Baß und Tenor auf einmal in doppelten und einfachen Werten, wozu noch der Alt nach zwei Takten imitierend eingreift. Nachher wird in den beiden Stimmen der Cf. verlassen und frei gearbeitet, nur einmal (Takt 39—41) ist ein satztechnischer Kunstgriff zu verzeichnen, wo Baß und Alt dasselbe Motiv im Verhältnis 4:1 anstimmen.

Im ganzen ist die (von einer fast unmerklichen Quintparallele, T. 52, zwischen Tenor und Baß abgesehen) tadellose Arbeit angesichts des riesigen Obligo staunenswert, denn nicht nur die einfache Zusammenstellung zweier Melodien, sondern zweier im Charakter und Bau so grundverschiedenen Melodien, wovon eine noch in den anderen Stimmen auch verarbeitet wird, ist hier die Schwierigkeit. Dadurch steigert sich aber die Isaacsche entschlossene und feste Führung der Melodien in steife, stellenweise sogar in ziel- und bedeutungslose Eckigkeit. Verhältnismäßig gut kommt die Harmonisation weg, indem die drohende Monotonie des *F*dur mit Erfolg vermieden wird. Manche Schwächen lassen sich doch nicht vermeiden, so z. B. die Dünnhheit von Takt 20 an bis Takt 26.

Wesentlich bedeutender ist die zweite, dreistimmige Bearbeitung Isaacs¹⁾ mit der Tenorweise in *C* im Diskant und zwei frei erfundenen Gegenstimmen. Am stärksten macht sich der Gegensatz im Melodischen bemerkbar: durch kein Obligo gebunden bewegen sich beide

¹⁾ D.T.Ö., XIV, S. 74.

Nebenstimmen freier und bilden schöngeschwungene melodische Perioden, die durch die Hineinbeziehung zur Dreiteiligkeit neigender Rhythmen in die herrschende Zweiteiligkeit eine reizvolle Mannigfaltigkeit gewinnen und diese durch die Verstärkung oder Kollision der anderen Stimmen zur fließenden Bewegtheit steigern.



Nur schneiden die harmonischen Perioden oft die Melodien, die auf diese Weise oft aus zu kurzatmigen Abschnitten bestehen. Auch steht die innere Mannigfaltigkeit der einzelnen Abschnitte nicht immer im Einklange mit dem in ruhiger Regelmäßigkeit sich entwickelnden Harmonieflusse, und letzten Endes bleibt eine Zerstückertheit, Uneinheitlichkeit an dem Satze haften, die sich bei glücklicher gefaßten Kompositionen Isaacs nicht in dieser unangenehmen Weise, sondern als differenzierte Form reifer Isaacscher Kleinkunst bemerkbar macht¹⁾. Denn um dieses zu erreichen ist die größte Einheitlichkeit der melodischen Abschnitte erforderlich, wie sie z. B. die strenge Durchimitierung mit sich bringt. In diesem Stücke ist nur eine imitative Stelle zu finden, die, allein eine viertaktige Periode füllend, trotz ihrer Episodenhaftigkeit mit voller Klarheit zeigt, wie diese Einheit zu erreichen ist. Die Komposition ist ein Lösungsversuch von der Seite der harmonischen Gestaltung des in der Zeit schwebenden Formproblems, die Isaac später²⁾ für die Kleinkunst vollkommen gefaßt und verwirklicht hat. Bei im allgemeinen weniger einheitlichem Charakter zeigt die Komposition interessante Parallelen zum dritten »Jay pris amours«-Satze³⁾.

Eine dritte »Fortuna«-Bearbeitung⁴⁾, unter den zweifelhaften Werken stehend, bringt im Tenor die Tenorweise ins Phrygische transponiert, auch hier ohne Anlehnung an die anonyme Bearbeitung. Stilistisch steht der Satz nicht im Gegensatz zu Isaac, die knapp und entschlossen gefaßten Motive, die imitative Behandlung des Zwischenspiels (Takt 18–21) und manche Züge der Melodik, wie der Quartsprung in der Kadenz



sind Isaacsches Gut, wie sie auch in der vorher besprochenen Fassung auftauchen. Dagegen fehlen gänzlich schon anderseits oft betonte ver-

¹⁾ D.T.Ö., XIV, S. 125. »Carmen«, ein Beispiel von vielen.

²⁾ Meiner Ansicht nach ist das das sicherste Mittel zur Zeitbestimmung.

³⁾ D.T.Ö., XIV, S. 78.

⁴⁾ D.T.Ö., XIV, S. 134 und 143 (Tabulatur).

räterische Züge, wie der Vorhalt: durch die verminderte Quinte in die Terz, oder die Isaac-Quinten, und der Satz weist einige Schwächen auf, wie z. B. die Quartverdoppelung in der Kadenz (Takt 31) oder die schwach vermiedene(?) Oktavparallele (Takt 41). Auch das Bestreiten der beiden Nebenstimmen in der ersten Hälfte mit einem einzigen Gedanken, der mannigfach verändert und imitiert wird, um in derselben Form, in derselben Höhe und im selben Abstände imitiert zweimal (Takt 18—20 und 31—33) als Zwischenspiel zu dienen, wo doch kein formaler Sinn für dieses Verfahren vorhanden ist, kann schwerlich aus der Feder Isaacs geflossen sein. Es ist auch ein so geartetes Ausklinglassen bei ihm sonst nicht zu finden, meistens, wenn überhaupt so etwas da ist, wirken zwei Stimmen mit, wie z. B. in der vorher besprochenen Bearbeitung. Wenn aber der Satz nicht von Isaac ist, so muß er doch in seine nächste Umgebung gestellt werden.

Sicher ihm zuzuschreiben ist dagegen die Bearbeitung, die nur in der Intavolierung Kotters bekannt ist¹⁾ und in dessen kolorierter und mit Pausen durchgesetzter Arbeitsweise sicherlich nicht getreu die originale Stimmführung bewahrt hat. Wir wollen hier keinen Dekolorierungsversuch unternehmen, denn zu unserem Zwecke genügt die Feststellung, daß hier die Tenorweise in der Tenorstimme im phrygischen Modus verarbeitet ist und die beiden Gegenstimmen frei und, abgesehen von dem traditionellen imitativen Zwischenspiel (Takt 17—21), motivisch auch voneinander unabhängig erfunden sind und ebenso knappe Fassung, ebenso klare harmonische Verhältnisse, dieselbe Faktur (auch der fünftaktige in zwei Stimmen bewegte Ausklang ist da) aufweisen, wie die zweitbesprochene Bearbeitung Isaacs. Der Satz ist in dieselbe Zeit zu setzen, wie jene Bearbeitung.

Wir sehen aus den Beispielen, daß der Einfluß des anonymen »Fortuna«-Satzes um ein Wesentliches geringer ist, als das bei anderen Chansons der Fall ist. Zumeist tritt uns die Tenorweise allein entgegen und selten nur mit Anlehnung an den Baß. Dafür geht aber die Liedweise gern auf eine Symbiose mit anderen Melodien ein, wie das nicht nur in dem Zibaldone und im Isaacschen Doppelliede der Fall ist, sondern auch in den vier Sätzen Ludwig Senffls. Sie bringen neben dem einfach im Tenor durchgeführten Cf. im Diskant einmal²⁾ (fünfstimmig) das Lied »Es taget vor dem Walde« in den zwei Oberstimmen, ein ander-mal³⁾ (vierstimmig) »Fortuna ad voces musicales«: erst von unten, dann

¹⁾ D.T.Ö., XIV, S. 144.

²⁾ Ott, 121 neue Teutsche Liedlein, Nürnberg, 1534, Nr. 30.

³⁾ Ott, 121 neue Teutsche Liedlein, Nürnberg, 1534, Nr. 31.

von oben die anwachsende Reihe der Hexachordtöne: *cd, cde, cdef, . . . ag, agf, agfe, . . .* drittens¹⁾ (fünfstimmig) »Herr durch dein Blut« (»Pange lingua«) und viertens²⁾ (fünfstimmig) »Ich stund an einem Morgen«, alle vier in freier, mit Pausen durchsetzter Behandlung der Werte. Breitengraser's Bearbeitung³⁾ führt in solcher Weise den Cf. in zwei Stimmen durch. Auch eine anonyme Komposition ist erhalten, die auf dem »Fortuna«-Tenor einen »O crux ave«-Satz aufbaut⁴⁾, und schließlich ist die erste Phrase der Tenorweise erst in doppelten, dann in einfachen Werten als Tenor eines fünfstimmigen anonymen »Confiderez«-Satzes benutzt⁵⁾.

Der von Morelot und Eitner erwähnte Satz von Busnois⁶⁾ baut sich auf eine andere Melodie mit dem Texte »Fortune trop« auf.

Viel bedeutender, als für die Chansonbearbeitungen des »Fortuna«-Liedes, ist der anonyme Satz für die beiden Messen von Josquin und Obrecht. Josquins Werk⁷⁾ ist eine Cf.-Messe, mit der Einschränkung, daß sie nacheinander die drei in Frage kommenden Stimmen der Vorlage benutzt. »Kyrie-Christe-Kyrie« wird im Tenor durch die Tenorweise bestritten, im »Gloria« wird dieselbe dreimal nacheinander im \bigcirc (»Et in terra«), \mathbb{C} und \mathbb{C} (»Qui tollis«) verwendet. Im »Credo« tritt im Diskant die Diskantweise auf und zwar in doppelten (»Patrem«), in einfachen (»Et incarnatus est«) Werten und im »Et in spiritum« unter den Doppelzeichen \mathbb{C}^3 \mathbb{C}^2 , dies wird als Φ^3 und \mathbb{C} aufgelöst. Im »Sanctus« nimmt die Baßmelodie im Alt die Rolle des Cf. auf und spielt sie in halben Werten im »Osanna«. »Pleni« und »Benedictus« sind dreistimmig ohne Cf. Im I. »Agnus« ist der erste Abschnitt der Diskantweise mit der bekannten Devise: »In gradus undenos descendant multiplicantes consimilique modo crescent antipodes duo«, in die Baßstimme verwiesen, aber von *C* aus mit umgekehrten Intervallen und auf das Vierfache vergrößert. Endlich im II. »Agnus« tritt uns wieder die Tenorweise, diesmal im Baß, entgegen. Es finden sich auch außerdem noch Anlehnungen an den Anfang des anonymen Satzes, namentlich an Satz-

¹⁾ Ott, 121 neue Teutsche Liedlein, Nürnberg, 1534, Nr. 100.

²⁾ Ott, 121 neue Teutsche Liedlein, Nürnberg, 1534, Nr. 26. »Fortuna« in Vagans »Ich stund« in Tenor.

³⁾ Ott, 121 neue Teutsche Liedlein, Nürnberg, 1534, Nr. 121.

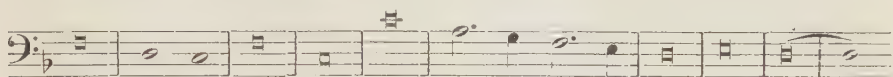
⁴⁾ Regensburg, Bibl. Proske.

⁵⁾ Wien, Nat.-Bibl. Ms. 18746.

⁶⁾ Florenz, Bibl. Nat. Centr. XIX, 176, fol. 16^v (Magl. XIX, 126).

⁷⁾ Petrucci, Misse Josquin I, 1502. — Ott, Misse tredecim, 1539, Nr. 2; Petrejus, Misse tredecim, 1539, Nr. 4. »Kyrie«, »Qui tollis« und »Agnus« II, vgl. Bd. II, Nr. 29.

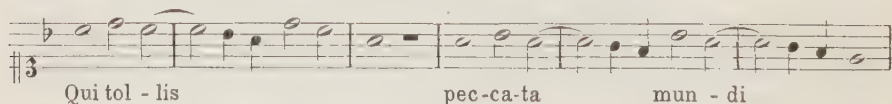
anfangen vor dem Eintritt des Cf. So z. B. im I. »Kyrie« stimmen Diskant, Alt und Baß die ersten neun Takte des Diskants, Tenors und Basses der Vorlage an (Takt 1—4). Ähnlich auch im »Gloria«. Im »Credo« wird der Anfang dieser drei Stimmen der Vorlage von Alt, Tenor und Baß gebracht, bis der Diskant mit der Diskantweise im fünften Takt eintritt. Im »Sanctus« werden Tenor und Baß im Alt und Baß vorweggenommen. Die Cf.-Melodie ist jedesmal ganz schlicht und unverändert hinübergenommen, nur an einer einzigen Stelle der Diskantweise (Takt 13) verwandelt er das *f* der Vorlage in *c*. Dagegen werden in den anderen Stimmen die Anlehnungen freier behandelt und dem allgemeinen Gang der Stimmen angepaßt: wenn er gleich zum Anfang die Baßstimme statt in der Urform



lichen Melodiebogen und wächst aus dem Bestreben nach Wiederholung, nach innerer Steigerung heraus. Er wählt dazu mit Vorliebe kurze, schon innerlich zusammengesetzte Motive, wie:



die dann vor Eintritt des Cf. immer gedrängter in derselben und, in Engführungen, in den anderen Stimmen, oft in veränderter Form, z. B. mit kleiner Dehnung oder Überführung in andere Motive wiederholt werden. Auch kommt es vor, daß die Wiederholung eines Motivs in den anderen Stimmen den Austausch der Gegenmotive mit sich bringt (»Credo« Takt 14—19). Meistens sind aber die Stimmen ganz unabhängig voneinander und in freier Kontrapunktik gearbeitet und lenken gern in Terzparallelengänge ein. Trotzdem ist der Messe eine homophonere Satzweise nicht unbekannt, allerdings mit der Einschränkung, daß die homophonen Partien dreistimmig gegen die Cf.-Stimme gesetzt sind. Gerade der kontrapunktisch konzentriertesten Stelle folgt die homophone, zusammen mit dem Eintritt des Cf. (»Qui tollis«), und von nun an (»miserere nobis«) ist die Diskantstimme fast syllabisch durchtextiert bis »Cum sancto spiritu«, das keine Spur mehr von homophoner Satzweise aufweist und nicht so textierbar ist. Der Text läßt sich mit Ausnahme der Cf.-Stimme in allen anderen ebenso unterlegen. Im ganzen »Credo« ist der augmentierte Diskant-Cf. mit größter Sorgfalt so zerlegt, daß der Text vollkommen syllabisch unterlegbar und beim artigen Petrucci in der »Resolutio« auch vollkommen untergelegt ist. Auch die anderen Stimmen, die dieselbe Faktur haben, lassen auf Textierung folgern, sie ergeben sich, wie die textierte Oberstimme, häufig in Tonwiederholungen und lassen die vom Diskant ausgelassenen Textteile syllabisch unterlegen. Es scheint mir, obwohl der Text nur im Diskant sorgfältig beigefügt ist, unwiderlegbar, daß die anderen Stimmen auch gesungen wurden, daß die Messe, wenigstens streckenweise, vierstimmig vocaliter aufgeführt wurde. Und angesichts der Tatsache, daß im »Qui tollis« die genaue Textunterlage erst bei den Worten »miserere nobis« anfängt, die Anfangsworte aber unter das imitierte Motiv:



gesetzt sind, glaube ich, daß dieses ebenfalls, wenn auch nicht mit syllabisch untergelegtem Texte, gesungen worden ist. Das Gegenteil ist nicht recht denkbar.

Damit wäre aber jeder Grund, solche Motive instrumental zu deuten, hinfällig und die Möglichkeit der vokalen Aufführung der ganzen Messe

und weiter der ganzen Musik der Zeit, soweit sie mit Text überliefert ist, nicht bestreitbar. Es soll aber nicht geleugnet werden, daß die Frage nie durch solche und andere schlagwortartige Beweise und Hypothesen zu erledigen ist. Die sich wider-sprechendsten Tatsachen treten uns entgegen, z. B.

1. Die im Wiener Kodex 18746 enthaltenen Messen Isaacs¹⁾ sind alle deutlich und ausdrücklich als »Missa . . . 4or vocom ad organum« bezeichnet. Die Texte sind satzweise getrennt in kurzen Abschnitten behandelt und in allen 4 Stimmbüchern ausgeschrieben. Die fehlenden Textteile sind (nach Peter Wagner²⁾) choraliter ausgeführt worden. Da ist es wohl möglich, daß die Texte, die nicht befriedigend unterlegbar sind, nur zur Orientierung des Spielers eingeschrieben wurden. Die Zutat »ad organum« beweist zwingend die Existenz der Nicht-Orgelmessen.

2. Dagegen steht in einer Cambraier Rechnung³⁾ vom Jahre 1472: »De Opeghem (!) Thesaurarius sancti Martini Turonensis et protocapellano Regis Franciae: 1472, une messe de chant.« Hier ist an die Mitbeteiligung der Orgel nicht zu denken, da doch in der Kathedrale zu Cambrai bekanntlicherweise wahrscheinlich keine Orgel war. Jedoch ist eine gemischte Aufführung mit Instrumenten und Gesang nicht ausgeschlossen. Allerdings beweist die ausdrückliche Zutat »de chant«, daß auch andere als Gesang-Messen bekannt waren.

3. In Dufays Testament⁴⁾ steht nach mehrmaliger Anwendung des Wortes »decantare«, das doch nach Schering auch für Instrumente gebraucht wurde, ausdrücklich » . . . postea vero dicant pueri motetum o lumen ecclesie«. Motetum dicere! Das kann sich wirklich nicht auf instrumentale Aufführung beziehen! Und das alles an einem Orte, wo die Mitwirkung der Orgel so gut wie ausgeschlossen ist.

Aus all diesem aber erhellt Folgendes: Es ist nie die Frage, was auf der Orgel oder auf Instrumenten gespielt wurde, denn die haben sich sicherlich der ganzen Literatur bemächtigt; fraglich und zu untersuchen ist nur, was gesungen wurde. Etwas, was mit vorgefaßten, aus Konsequenzen anderer Stile und Zeiten gezogenen Meinungen und Kategorien niemals lösbar wird. Doch kehren wir zu unserer Messe zurück.

Selbst an den syllabisch deklamierten, homophoner gehandhabten Stellen treten die fließenden Stimmen nicht zu harmonisch periodisierten Massen zusammen. Die Harmonik ist ebenso wie die melodische Anlage auf ungehindertem Fluß, auf ungebrochener, undifferenzierter Führung basiert. Terzverwandte Klänge und ganze Reihen von benachbarten

¹⁾ Sollemnis, Dominicalis, Magne Deus, De Martyribus, De Confessoribus.

²⁾ Peter Wagner: *Gesch. der Messe*. I. S. 289.

³⁾ Houdoy: *Hist. artistique de la Cathedrale de Cambrai*. Lille, 1884 p. 84.

⁴⁾ Houdoy: *a. a. O.* p. 409—414.

Stufen sind nebeneinander gestellt, die Akkorde mit Dominantcharakter sind durchaus unbetont, und die *H*-Tonalität der Messe wird gern im Verlaufe der Sätze zugunsten der Subdominante, also *B*dur oder *G*moll, verlassen. Selbst die Schlüsse werden durch das singselige Ausklingen einzelner Stimmen in ihrer strengen Festigkeit gefährdet (»Gloria«, »Credo«, »Agnus« I). Die schon melodisch so wichtigen Wechseltöne (Sexte zur Quinte) und die Bewegung der Motive in der Terz-Quint-Sext-Region der zugrunde liegenden Harmonien verstärken diese zarte, unentschlossene Flüssigkeit. Es guckt überall der Okeghem-Schüler hervor, der äußerlich fortlaufende, innerlich undifferenzierte Melodien und Harmoniefolgen gebraucht und noch nichts von den formalen, tektonischen Gleichgewichtsbestrebungen weiß, die für ihn selbst später zur Regel werden. Wir treffen diese Eigenschaften vollkommen ausgebildet schon in 1502 gedruckten Motetten, auch in Messen (»Malheur me bat«!), und so müssen wir die Entstehung der Messe »Fortuna desperata« unbedingt bedeutend früher ansetzen. Davon noch später.

Die Messe Obrechts¹⁾ wächst aus einem ganz anderen Ideal heraus. Sie ist auch Cf.-Messe, verwandelt aber gern die Vorlagestimme. Im »Kyrie« I treten uns im Tenor die ersten 17 Takte der Tenorweise entgegen, mit Pausen unterbrochen, und nachher (Takt 13—31) in dem Geflechte der Stimmen frei teilnehmend. »Christe« ist dreistimmig ohne Cf. »Kyrie« II führt die Tenormelodie im Tenor durch. »Et in terra« und »Qui tollis« bringen die Tenorweise erst von der Mitte an zum Anfang hin, dann die zweite Hälfte gerade (»ut jacet«). »Patrem« und »Et incarnatus« erst von hinten und dann von vorn bis zur Mitte in der Tenorstimme. Das »Sanctus« baut sich auf die Tenorweise in der Diskantstimme auf, zu der sich noch unmittelbar die ersten 15 Takte der Diskantweise anfügen, mit derselben kleinen Veränderung wie bei Josquin. »Pleni« und »Benedictus« sind dreistimmig ohne Cf., »Osanna« führt im Baß die Tenormelodie, »Agnus« I bringt dieselbe zweimal im Tenor, erst in einfachen, dann, direkt an die Schlußnote anknüpfend, in halben Werten. »Agnus« II ist dreistimmig ohne Cf. Im dritten »Agnus« wird die Diskantweise zweimal im Diskant durchgeführt, auf dieselbe Weise wie die Tenormelodie im »Agnus« I.

Weitere Anlehnungen an den anonymen Satz kommen auch vor. Im »Kyrie« I wird das erste Motiv der Tenorweise nacheinander im Alt und Diskant vor dem Eintritt des Cf. angestimmt. Im »Kyrie« II fangen alle Stimmen vor dem Eintritt des Tenors mit den Anfangstönen der Vorlage an, im dritten »Agnus« übernimmt der Altus das erste Motiv

¹⁾ Ges.-Ausg., Messen, Bd. I, S. 85.

der Tenormelodie, der Baß den Anfang der anonymen Baßstimme. Die Stimmen der Vorlage sind alle streng in originaler Form bewahrt. (Einmal, »Kyrie« II, Takt 1, Baß, wird ein Durchgangston eingeschoben.) Das liegt auch im Sinne der melodischen Beschaffenheit der Messe; die unveränderten, daher auch mehr liedmäßigen Melodien der Vorlage stimmen mit dem allgemeinen Charakter der Melodik gut überein. Die Anfangsmotive, den ganzen Bau des Satzes bestimmend, haben eine zwingend konsequente, scharf umrissene Liedmäßigkeit, sie umspannen eine Quinte oder Oktave, sind »viertaktige« Gebilde mit männlichem Schluß und zumeist schon selbst in zwei Abschnitte teilbar, die einander als Tonika und Dominante (und Schlußton), als Auf- und Abstieg oder als tiefes und hohes Tonika-Dominante-Glied (und Schlußton) entsprechen. (»Kyrie« I, Baß Takt 1—5, Alt Takt 5—9, Diskant Takt 9—13; »Christe«, Alt Takt 1—5, Baß Takt 5—9; »Pleni«, Alt Takt 1—5, Baß Takt 6—10, Diskant Takt 10—14; »Agnus« I, Baß Takt 1—5, Alt Takt 5—9, Diskant Takt 11—15; »Agnus« II, Baß Takt 1—9, Alt Takt 1—9, Diskant Takt 9 bis 17 usw.) Es kommen auch andere Teilungen der Motive vor, oft sind sie auch ganz einheitlich, »einbogig«, oder bestehen aus sequenzierten Motivchen, die ihre Zahl nach der Entfernung des zu erreichenden Tones richten. Es wird auch gern durch Dehnung und Weiter-spinnen das Prinzip auf lange Strecken verschleiert, um nachher um so kräftiger durchzubrechen: so in dem immer um einen Ton verlängerten Motiv »Benedictus«, Diskant Takt 28—42, das aber auch nicht planlos, sondern nach einem Zielton, der Unteroktave, gerichtet ist. Oft verwischt die Takteinteilung diese klare Disposition, die Motive scheinen zu kurz zu sein, aber bei richtiger Betonung und Gruppierung tritt sie uns wieder entgegen. So z. B. erscheint das sechsmal hintereinander auftretende Motiv »Kyrie« I, Diskant Takt 31—34, zunächst als »dreitaktig« + Schlußton, erst wenn wir je drei Halbe (Minimen) zu einer Gruppe zusammenfassen, wird es den rechten Fluß und die im ganzen Satze pulsierende »Viertaktigkeit« gewinnen. Ebenso bei der Sequenz »Agnus« II, Takt 75—81, wo in jeder Stimme je andert-halb Takte zu einer Gruppe zusammenzufassen sind.

Solche Verschiebungen innerhalb der gegebenen Teilungsverhältnisse (Taktart!?) geben zu spannenden metrischen, formalen Kombinationen Anlaß, wie im »Christe«, Takt 9—13 und wiederholt Takt 13—17, wo die Gruppierung in je drei Minimen durch die enge Imitation und Ergänzung der rythmischen Figuren und durch die entschlossene Betonung der Vier-Minimen-Gruppe des letzten Taktes nur am Ende vollständig verhindert und der eigentliche Bau klar hingestellt werden. Innere Dehnungen der Motive sind aber nicht selten, sie stehen an Stellen, wo der Abschnittsschluß besonders betont werden soll, und entstehen meist


durch länger ausgeschobene, verstärkte Kadenzen oder durch Mithineinziehen der Tonika oder Dominante in eine Sequenz, die auch noch mit der Kadenz bekräftigt wird. So z. B. im »Christe«, Baß Takt 17—22, Alt Takt 22—27, Diskant Takt 27—32; »Agnus« I, Takt 15—21.

Diese innerlich schon differenzierten, tektonisch gebauten, fest umrissenen Motive bilden die Grundlage der ganzen formalen Differenzierung. Ihre Abgeschlossenheit läßt das Weiterspinnen nur in ebenso gearteten Perioden zu, und das führt zu Bildungen, deren Kern die Wiederholung derselben melodischen Phrase in derselben, zumeist aber in anderen Stimmen wird. Aufs sorgfältigste achtet aber Obrecht auf Gegenüberstellung der Stimmgruppen oder auf Steigerung durch Vermehrung der beteiligten Stimmen und Änderung und Verwicklung der Kontrapunkte. Dabei ist meistens eine strenge Planmäßigkeit zu beobachten: Wie (»Kyrie« I) die erste, aus dem ersten Tenormotiv im Alt und dem viertaktigen Kontrapunkt im Baß bestehende Periode in die Höhe geschoben (Diskant-Alt) und durch Weglassen des Cf. und Anstimmen des Kontrapunktmotivs im Diskant und durch rhythmisch frei gegeneinandergesetzte Stimmen (Alt und Baß) noch einmal höher gerückt und verstärkt wird, bis der Tenor mit dem Cf. einsetzt oder (wie im »Christe«) die zweite Doppelperiode (Takt 9—13 und 13—17) erst hoch und dann antwortweise tief erklingt, wie die Gegenstimmen denselben Bau aufweisen, wie besonders bei drei- und vierstimmigen Perioden die zwei (Außen-)Stimmen gern in Terzparallelen geführt werden, was die einheitliche Metrik noch mehr heraushebt. und nur an gesteigerten Stellen enge imitative Führungen eingefügt sind, die oft bis zu ihrem Schlusse durch Verwischung des eigentlichen metrischen Sinnes der Steigerung eine reizvolle Betonung verleihen, und wie die Auflösung der verwickelten kontrapunktischen Stellen oft durch breit gegen die Oberstimme gesetzte Fauxbourdon-Perioden erreicht wird (»Kyrie« II, Takt 43—47; »Gloria«, Takt 81—85), offenbart sich der feine Sinn des Meisters für Gestaltung und Abrundung der Form.

Durch all dies wird auch die Harmonisation bestimmt. Die festgefügte, die Tonalität klar ausprägende Melodik bringt eine ebensolche Harmonik mit sich. Die Tonart wird durch die ganze Messe durch die Kadenzen festgehalten, sie wird nur sequenzial oder durch Trugschlüsse v-vi oder v-iv verschleiert; innerhalb der Perioden ist die Verteilung der Harmonien sinnvoll, in der Mitte wird die Subdominante oder als deren Vertreter die Tonika ergriffen, um die zweite Hälfte auf die Dominante zu basieren, oder wenn die Periode selbst schon zweigliedrig ist, wird im ersten Glied die Tonika nach schwacher Vorbereitung oder in Sextakkordform genommen.

Eine durchaus »Obrechtsche« Rolle spielen die Sequenzen: sie sind

auch in harmonischer Hinsicht nicht ohne Zielbewußtsein eingefügt, sie haben die Bildung von Perioden und das Erreichen einer Zielharmonie zur Aufgabe.

Wir sehen, daß die ganze Komposition einen strengen und herben Zug hat, der auch auf die Ornamentik nicht ohne Einfluß blieb. Ornamente im eigentlichen Sinne sind gar nicht da, die Durchgangstöne, oft über den Zielton hinauslaufend:  oder mordentartige Wechseltöne:



bilden den einzigen eiteln Schmuck der Melodik. Stellen, wie im »Osanna«, Takt 6—8:



sind nicht als solches Ornament aufzufassen, diese ist eine nur wegen der durch den Cf.-Baß drohenden Quintparallele verbräunte Form des alten Idiotismus:



Die konsequente Durchführung der besprochenen Eigenschaften, die in weniger ausgebildeter Form in jedem Werke Obrechts zu finden sind und sich in ihrer Entwicklung stufenweise von den Anfängen an verfolgen lassen, charakterisieren die Messe, zumal doch die Quellenüberlieferung nicht dagegen spricht, als eine der spätesten Arbeiten des Meisters, wie das auch aus dem Vergleich des zweiten »Agnus« des Josquinschen und des »Osanna« des Obrechtschen Werkes klar wird. Die beiden Sätze fangen mit demselben, in drei Stimmen durchgeführten Kontrapunktmotiv zum Tenor-Cf. in der Baßstimme an, nur ist Obrechts Satz viel volltönender und das im Alt eintretende Motiv nicht gleich mit Pausen unterbrochen, wie bei Josquin. Ich halte es nicht für wahrscheinlich, daß das Motiv einer gemeinsamen Vorlage entlehnt ist, obwohl es auch bei Isaac, in dem Doppelliede und auch nebenbei in dem Zibaldone vorkommt, denn dann müßte das Motiv doch reichere

Verwendung gefunden haben und müßten auch andere, nicht dem anonymen Satze entnommene Entsprechungen in den beiden Kompositionen vorhanden sein. Vielmehr glaube ich, daß hier eine Entlehnung Obrechts von Josquin vorliegt; sind doch Vereinfachung, Verdünnung und Durchbrechung nicht die damals florierenden Methoden für Verarbeitung der Vorlage, vielmehr geht das Bestreben auf Überkonstruktion, auf Verdichtung aus. Wenn Josquin der Entlehner gewesen wäre, wenn er die Messe Obrechts überhaupt gekannt hätte, als er seine Messe schrieb, hätte er unbedingt unter dem Einflusse der kompakten und differenzierten Formgebung Obrechts geschaffen und schon hier diese Resultate erzielt, die er in seinen späteren Arbeiten erreicht hat. Davon ist hier noch keine Spur zu finden. Demnach: ist die Messe Obrechts unbedingt später, als die von Josquin entstanden und hat diese auch als Vorlage benutzt; sie ist eine späte, wenn nicht die späteste uns erhaltene Messe des Meisters, jedenfalls aber nach 1491, nach der datierten »Donatian«-Messe (Ges.-Ausg. IV, S. 41) entstanden.

Ergänzende Bemerkungen.

I. Die im IV. Messenband S. 41 ff. der Gesamtausgabe als »Missa sine nomine« abgedruckte Messe ist, wie aus den verwendeten Cantus firmi ersichtlich, diejenige, die Obrecht 1491 für Brugge zu Ehren des Stadtheiligen Donatianus komponierte, und trägt also mit Recht den Namen »Missa sancti Donatiani«. Einige, aus der Stimmführung und der imitativen Behandlung sich als Druckfehler erweisende Stellen sollen hier berichtet werden: »Gloria« Takt 40, Alt soll *eddefe* und nicht *eedefe*, Takt 49 Alt soll *fdagef* und nicht *fdafef*, »Qui tollis« Takt 83 Tenor *egch* und nicht *cach* heißen.

II. Die im V. Messenband S. 157 ff. abgedruckte 3st. Messe ist, wie schon im betreffenden Kapitel erwähnt wurde, auf das Lied »De tous biens plaine« von Hayne van Ghizeghem, mit Benutzung dessen Diskants und Tenors gebaut.

III. Die im V. Messenband S. 1 ff. abgedruckte »Missa sine nomine« ist ebenfalls eine Cl.-Messe: sie baut sich auf die »Pfauschwanz«-Melodie auf und hat wahrscheinlich die Bearbeitung von Barbireau zur Vorlage.

Die Messe weist eine enge Verwandtschaft mit jener über »Malheur me bat« auf, namentlich in der Verwendung von Ostinatofiguren und in der Gestaltung der Sequenzen und Perioden.

IV. Die im IV. Band abgedruckten Messen »Adieu mes amours« S. 1 ff. und »Carminum« S. 85 ff. sind in den Sätzen »Sanctus«, »Pleni« und »Osanna« identisch. Doch ergänzen sich die beiden unvollkommenen

Messen (»Adieu«: Gloria—Credo, — »Carminum«: Kyrie—Christe—Kyrie, Benedictus—In nomine) noch immer nicht zu einer vollkommenen, denn die »Agnus«-Sätze fehlen. Die Messe »Carminum«, die statt wichtiger »Ordinarium«-Teile andere, dem »Proprium Missae« angehörige einsetzt, ist in dieser Gestalt sicherlich zu einer bestimmten Gelegenheit zusammengestellt worden. Die Sätze, die in der »Adieu«-Messe zusammengefaßt sind, enthalten das Lied auch nur an einer Stelle (»Et resurrexit«), sonst finden auch verschiedene Cantus firmi Anwendung. Ich schlage vor, die beiden Messen in einer »Missa Carminum« zu vereinigen, wie sie in der Originalgestalt sicherlich auch gewesen. Die im Anhang zu der ersten Messe mitgeteilten Sätze »Sanctus«, »Pleni«, »Osanna«, deren Cantus firmi ich nicht feststellen konnte, gehören entweder einer in den anderen Sätzen verschollenen Messe an, oder sollten gelegentlich dieselben Teile dieser Messe ersetzen. Eine Zusammenstellung der Cantus firmi der vereinigten »Missa Carminum« soll, soweit ich sie feststellen konnte, hier folgen. Die in Parenthese gesetzten Titel sind in der Quelle der Messe schon namhaft gemacht worden.

Kyrie I.: (Je ne vis oncques).

vgl. Anonym: Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1597. fol. XLIs. Abgedr. im Anhang zu der »Missa Carminum«.

Christe: T. 1—25 (Bon temps).

nicht identisch mit der von Anon.: Petrucci, Canti B. Nr. 50 fol. 17, und Brumel: Missa »Bon temps«, (Ott: »Misse tredecim«, 1539, Nr. 3) verwendeten Melodie.

T. 41— (On le trouvray).

Kyrie II.: A cueur perdu et desolle.

vgl. Anonym: Florenz, Bibl. Ricc. Ms. 2794 Nr. 14.

Gloria:

Et in terra: T. 106—: Une fileresse de stouppes.

vgl. Busnois: Florenz, Bibl. Nat. XIX, 59, fol. 63^v.

Qui tollis: T. 1—68: Joye me fust.

vgl. Busnois D. T. Ö. VII. 247.

Credo:

Patrem: T. 1—47 (contra): Petite Camusette.

vgl. Okeghem, Petrucci, Canti C. 150. fol. 125.

T. 47—: Je ne porroie.

vgl. Anonym: Paris, Bibl. Nat. f. fr. 4379. fol. 24^v.

Et resurrexit: Adieu mes amours.

vgl. Josquin.

Qui cum patre: Accordes moy.

vgl. Busnois: Rom, Bibl. Casan. 2856.

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59, fol. 160^v. Anonym.

Petrucci: Odh. A. 1501. fol. 36. Anonym.

Confiteor: Et trop penser.

vgl. Anonym: Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59, fol. 212^v.

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 178, fol. 66^v.

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 121, fol. 30^v.

Sanctus: T. 1—33 (Scon lief).

vgl. Barbireau: Rom, Bibl. Casan. 2856, abgedruckt in der Obrecht-Ausg. Messen IV, S. 128.

T. 31 — (Gratieuse gente monniere).

vgl. Busnois: Gratieuse Mon mignault.

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59, fol. 194^v.

Petrucci: Odh. A. 1501, fol. 20. Anonym.

Barbireau: Gratieuse biaux.

Rom, Bibl. Casan. 2856.

Isaac: Gratiensi plaisat D.T.Ö. XIV. S. 146.

Ghiselin: Missa »Gratieuse«.

Petrucci 1505.

Misonne: Missa »Gratieuse«.

Rom, Cap. Sist. Cod. 26.

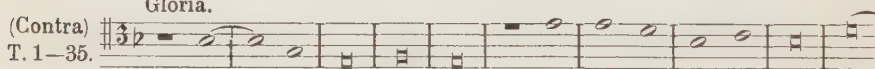
Osanna: (Quant je vous dy le secret).

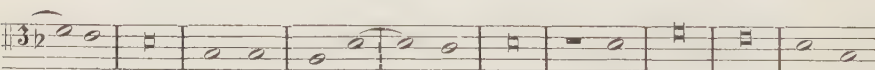
Benedictus: (Madame, faictes moy scauvoir).

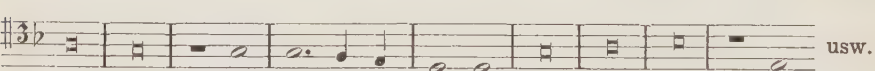
In nomine: (S'en tel estat).

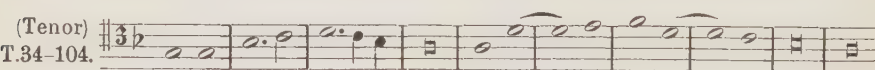
Eine Reihe von Melodien konnte ich nicht identifizieren. Ihre Anfänge sollen mitgeteilt werden.

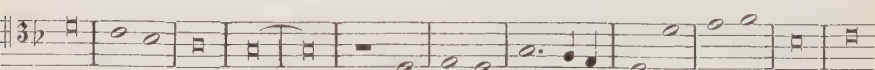
Gloria.


(Contra)  T. 1—35.



 usw.

(Tenor)  T. 34—104.



 usw.

Qui tollis (Cum sancto spiritu).

(Tenor) T. 96—.



Et incarnatus est.

(Tenor) T. 1—54.



usw.

Die Messe kann, ebenso wie jene unvollständig erhaltene und daher nicht abgedruckte über »Adieu mes amours«, nicht vor 1480 entstanden sein, da man dieses Lied, ein reiferes, ruhige Melodieführung und klare dreiteilige Form aufweisendes Produkt Josquinschen Geistes, nicht unter die Frühwerke des Meisters zählen kann. Er mag 1480 ungefähr 30—35 Jahre alt gewesen sein, das ist das früheste Datum, das wir für die Entstehung des Liedes annehmen können.

Obrecht fälschlich zugeschriebene Werke.

Die stilkritische Bearbeitung des Materials ist in unserer Wissenschaft noch im Anfangsstadium, wir sind nicht einmal über die grundlegenden Prinzipien einig geworden, und der Herausgeber der Werke alter Meister kann sich nicht auf einen, wenn auch nur annähernde Gewißheit bietenden kritischen Apparat stützen. Dieser Mangel erlegt ihm also die Pflicht auf, alles, was in irgendeiner Quelle gleichgültig welcher Wichtigkeit und Zuverlässigkeit mit dem Namen seines Komponisten überliefert ist, mit abzdrukken. Es kann von einer umfassenden Neuausgabe, einer Gesamtausgabe, nicht gewünscht werden, da doch die technischen Vorbedingungen gar nicht, oder nur in ganz geringem Maße erfüllt sind, daß ihr eine kritische Untersuchung auf breiter Grundlage angeschlossen wird. Der Herausgeber muß sich mit dem Hinweis auf die verschiedene Bedeutung und Wichtigkeit der Quellen begnügen, er kann auf Grund der Quellenüberlieferung die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit der Attribution betonen, ist aber damit von der unbedingten Verpflichtung der Veröffentlichung nicht befreit. Es ist also dankbar zu begrüßen, daß die Gesamtausgabe der Werke Obrechts, wenn auch methodischer Gründe wegen an verschiedenen Stellen, alles mit abdruckt, was in den Quellen teils Obrecht, teils anderen Komponisten

zugeschrieben wird. Es sind die Motetten: *Si dederò* (Agricola), *Pater noster* (Willlaert) und die Lieder: *Mijn hert* (La rue), und *Ein frolic Wesen* (Isaac).

Unsere Untersuchung soll sich noch auf eine Komposition erstrecken, die zwar nur unter dem Namen Obrechts vorkommt, aber schon auf den ersten Blick jeden Kenner Obrechtscher Kunst fremd anmuten wird. Es ist das textlose Stück Nr. 17 unter den weltlichen Werken.

Selbstverständlich muß die Kritik der Quellen mit der Kritik des Stiles Hand in Hand gehen. Je größer die quellenmäßige Möglichkeit der Zuerteilung einer Komposition, wobei nicht die Zahl der Quellen, sondern ihre Wichtigkeit und Zuverlässigkeit in die Wagschale fällt, umso sicherer ist die stilkritische Arbeit basiert. Das bedeutet aber nicht, daß die stilkritische Untersuchung in Fällen, wo die Quellenüberlieferung schon von vornherein einen sicheren Schluß gewährt, überflüssig ist, sind doch diese für die Ausbildung und Ausprobung der Methode besonders wertvoll.

Im Laufe unserer vergleichenden Untersuchungen haben wir genügende Anhaltspunkte zur Kritik herausarbeiten können, wir dürfen auf dieser Grundlage Vergleiche und Erörterungen auch betreffs der Zuerteilung der zweifelhaften Kompositionen mit der Hoffnung der Zuverlässigkeit unserer Schlüsse wagen. Es möge uns aus methodischen Gründen die folgende Ordnung erlaubt sein.

Si dederò.

In diesem Falle haben wir die Möglichkeit, die fragliche Komposition mit einer Bearbeitung derselben zu einer Messe von Obrecht vergleichen zu können. Die Quellenüberlieferung entscheidet, wie schon in der Ausgabe (Einleitung zur Messe »*Si dederò*«) genügend betont wurde, ohne Zweifel für Agricola¹⁾.

Eine Cf.-Stimme ist aus dem dreistimmigen Satze nicht herausgehoben, die offensichtlichen Cf.-Motive wandern von einer Stimme zur anderen. Die daran nicht beteiligten Stimmen lassen sich gern durch Cf.-Gedanken befruchten, führen aber diese selbständig weiter und fallen durch die große Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der rhythmischen Konstruktion auf. Die langen Notenwerte der Cf.-Partien rufen Sequenzen hervor, die zumeist unregelmäßig, mit der größten melodischen und rhythmischen Freiheit gebaut sind (Takt 25—30), und auch bei regelmäßigem Baue nicht in formalen Gliedern zusammengefaßt sind, da sie zu sehr ihre lineare und rhythmische Selbständigkeit, ihre Bewegungsfreiheit der Cf.-Stimme gegenüber betonen (Takt 65—70).

Die kontrapunktische Struktur zeigt eine unregelmäßige Durchmischung der Motive. Augmentation und Diminution der Motive spielen

¹⁾ Abgedruckt: Obrecht-Ausg. Messen Bd. III, S. 55.

eine große Rolle, die thematisch-motivischen Gedanken der imitativen Stellen sind in einer Stimme oft zu unbedeutenden kadenzformelartigen Figuren verkleinert (Takt 37—40). Die Übernahme der wiederholten Cf.-Gedanken ist tektonisch nicht ausgenützt, sie werden ohne ihre metrische Struktur, ihren formalen Wert durch eine Kadenz zu markieren, weitergeführt; auch die am schönsten exponierte Stelle Takt 53—65, wo zwei Stimmen ausgetauscht und zum zweiten Male mit der dritten tiefsten Stimme unterstützt werden, wo also die beste Gelegenheit zur Gestaltung einer tektonisch sinnvollen Wiederholung des ganzen formalen Komplexes gegeben ist, wird durch die Verschiebung der Motive, durch die Divergenz ihres Baues die Wiederholung nur linear ausgebeutet. Charakteristisch ist die rhythmische Struktur der Stimmen, indem sie, ohne den gleichen inneren Schwung zu haben, zu Terzgängen zusammengekoppelt werden, so daß die eine Stimme an die bereits fließende Bewegung der anderen angeschlossen wird und deshalb am Anfang auch die genaue Wiedergabe des Motivs außer acht läßt. Das zweimalige Vorkommen dieses Verfahrens in dem gegebenen Beispiel zeigt noch, daß die beiden Fälle eine entgegengesetzte rhythmische Struktur haben, daß die beginnende Sequenz (Takt 65—70) unmittelbar aus der anders gerichteten Bewegung der Stimmen fließt und sich schon von vornherein als Bewegung gibt und auf Periodisierung, zu der hier in der Sequenz ebenfalls schöne Gelegenheit geboten wird, verzichtet.

Auch die harmonische Struktur zeigt eine gewollte Verwischung der formalen Gliederung. Die Kadenzen werden mannigfaltig verschleiert, so durch Sextakkordform des Tonika-Akkords und Weiterführung des Gedankens der tiefsten Stimme (Takt 53), durch Trugschlußwendung mit dem neu einsetzenden Basse (Takt 35), durch Terzschluß mit der neu einsetzenden Oberstimme (Takt 10), durch die Entwicklung neuer Gedanken aus verbindenden figurativen Wendungen (Takt 16), also immer nicht nur mit rein harmonischen Mitteln, die einer Periodisierung doch nicht allein ganz die Wege verstellen könnten, sondern durch die lineare Gestaltung der Stimmen, die in ihrer Struktur auch kontrapunktisch, in der Verteilung der Höhe- und Tiefpunkte divergierend (also auch nicht komplementär) gesetzt sind.

Aus diesen Merkmalen ist die Verfasserschaft Agricolas klar ersichtlich, es ist eine Komposition, die ohne genauere Untersuchung wegen des verhältnismäßig ruhigen Verlaufs zu täuschen vermag, aber doch alle Spezimina Agricolascher Kunst an sich trägt.

Halten wir die Messe Obrechts¹⁾ dagegen, so sehen wir, daß die Motive wesentlich abgerundet erscheinen und, da auch durch die Ver-

¹⁾ Ges.-Ausg. Messen Bd. III, S. 1.

dichtung der Kombinationen ihre Linearität an Bedeutung verliert, mehr ihrem metrischen Baue nach bewertet sind. Bei Obrecht kommt es weniger auf die Bewegung der nachahmenden Stimmen an, als auf die Betonung des Baues durch den ähnlichen (gleichen oder sequenzialen) Anfang der Glieder. Die imitierenden Stimmen sind im gleichen Zeitabstande gesetzt, ihre rhythmische Struktur wesentlich vereinfacht, da die verschiedenen rhythmischen Kombinationen nicht zur Betonung der souveränen Bewegung gegeneinandergesetzt sind. Dazu kommt noch, daß die Melodiekurven einen festen tonalen Bau erhalten und mehr zur Unterstützung, als zur Verschleierung der, wenn auch motivisch wegen der Überkonstruktion nicht klar herausgestellten, so doch harmonisch vollkommen ausgebauten Perioden dienlich sind.

Die Messe fällt, da die Vorlage nicht früher entstanden sein kann (Agricola ist 1446 geboren), nicht vor 1480; sie ist unbedingt in der ersten Hälfte der 80er Jahre zu datieren.

Textloser Kanon, weltliche Werke Nr. 17¹⁾.

Dieser zweistimmige Kanon ist in theoretischen Werken des 16. Jahrhunderts (Sebald Heyden 1537, Glarean 1547, Faber 1553, [Forkel 1801]) und in der Kanonsammlung des Jacob Paix 1590 auf uns gekommen. Wenn wir die Quellen an uns vorüberziehen lassen, wird es evident, daß sie die Komposition voneinander übernehmen, so, daß für die Attribution der erste, Sebald Heyden, verantwortlich gemacht werden muß. Berechtigen die Quellen schon zu einer gewissen Skepsis, da selbst die erste erst 30 Jahre nach Obrechts Tod erschien, so zwingt die Untersuchung der Faktur zur energischen Ablehnung der Verfasserschaft Obrechts. Die figurativ nur dürftig bedachte, an großzügiger Führung äußerst arme, dabei aber ruhelos bewegte Melodik ist nie Obrechts Sache gewesen. Die Melodieabschnitte stehen miteinander an Gewicht und Tonalität nie in Korrespondenz und winden sich, ohne eine charakteristische lineare Gestaltung zu erhalten, um einen Hauptton. Der Kanon ist an sich mustergültig, wirkt aber wegen der melodischen Fassung der Motive etwas gezwungen. Die Nüchternheit der Melodien steht nicht im Dienste einer nüchternen, regelmäßigen, klaren kontrapunktischen Verarbeitung der Motive. Die harmonische Disposition ist ohne jeglichen Einfluß auf die Formbildung, es wird durch die Bewegung der Stimmen gern den Kadenzten aus dem Wege gegangen. Nach unserer Meinung ist die Komposition ein tadelloses Schulbeispiel und kann in der weiteren Umgebung des Pierre de Larue lokalisiert werden.

¹⁾ Ges.-Ausg. Weltl. Werke, S. 53.

Mijn hert heeft altijts verlangen¹⁾.

Als Komposition und als Problem ist die Bearbeitung des »Mijn hert«-Liedes bedeutend wichtiger und interessanter. Es handelt sich hier um eine der schönsten Kompositionen offenbar der 90er Jahre, und als Verfasser sind in den Quellen teils Larue, teils Obrecht genannt.

Zu dieser Komposition steht ein reiches Quellenmaterial zur Verfügung, das wir hier kritisch zu sichten haben.

1. Die Handschrift Cambrai Bibl. Municip. Ms. 124—128 ist, wie schon im Kapitel »De tous biens« erwähnt wurde, eine für diese Zeit späte Quelle. Sie stammt aus dem Jahre 1542 und ist in erster Reihe für die nachjosquinsche Generation von Bedeutung. Sie enthält diese Komposition anonym.

2. Das fragmentarische, näher nicht bestimmbare Druckwerk Paris Bibl. Nat. inv. Reserve VIII⁷, 504, (II. 11.) enthält den Cantus einer anonymen Komposition, die mit unserer identisch sein könnte. Die Quelle ist für unseren Zweck nicht von Bedeutung.

3. Die Quelle München Nat.-Bibl. Ms. Mus. 1516 (Nr. 143) und

4. Die Quelle Bruxelles Bibl. Royal Ms. 228, 15 enthalten unsere Komposition anonym. Letztere, auch als Liederbuch der Margarethe von Österreich bekannt, stammt aus dem Kreise, wo Pierre de Larue gewirkt hat, und so ist das Fehlen der Namensbezeichnung als Hauptargument gegen Larues Verfasserschaft aufgestellt worden.

5. Dagegen schreiben die ebenso wichtigen und zumeist zuverlässigen Quellen Florenz Ist. Mus. Ms. 2439 (Nr. 12.), Cod. Basevi, und

6. Petrucci, Canti C. 150. 1503. fol. 16 die Komposition Pierre de Larue zu, und nur als einzige nennt

7. Die Handschrift St. Gallen Stifts-Bibl. 463, 73, in der nur Cantus und Kontra unseres Satzes erhalten sind, Obrecht als Verfasser.

Unserer Meinung nach ist das Fehlen der Namensbezeichnung im Liederbuch der Margarethe kein ausreichender Beweis gegen die Verfasserschaft Larues, es könnte im Gegenteil ebensogut bedeuten, daß der Komponist allgemein bekannt war, und darum die Bezeichnung sich erübrigt. Dagegen scheint die St. Gallener Quelle, die als einzige Obrecht als Verfasser nennt, ihm ganz besonders zugetan zu sein, sie nennt ebenfalls als einzige die fünfstimmige Fassung von »Ein frölic wesen« als Obrechtsche Komposition. Außerdem weist sie nur zwei Stimmen des fraglichen »Mijn hert«-Satzes auf, kommt also betreffs der Wichtigkeit und Zuverlässigkeit als Quelle ersten Ranges nicht in Betracht. Somit spricht das Quellenmaterial, wenn auch nicht mit einer Entschlossenheit,

¹⁾ Ges.-Ausg. Weltl. Werke, S. 64.

die eine sichere Entscheidung der Frage erlauben würde, für die Verfasserschaft Pierre de Larues.

Die stilkritische Untersuchung kann auch in diesem Falle mit der Methode des Vergleichens arbeiten. Wir können zwei dreistimmige Bearbeitungen des Liedes heranziehen, die in Formschneiders »Trium vocum carmina« 1538 als Nr. 41¹⁾ und 42²⁾ im Druck erschienen sind. Erstere ist in der Obrecht-Ausgabe irrtümlicherweise als identisch mit der uns hier beschäftigenden vierstimmigen Bearbeitung verzeichnet. (Eine Bearbeitung des Benedictus Hertoghs [Ducis] kommt nicht mehr in Betracht. Eine anonyme Messe über »Mijn hert« in Cambrai, wahrscheinlich von Gascoigne, soll hier verzeichnet werden. Vgl. Fetis.)

Der Cf., eine Liedmelodie dreiteiliger Form, ist in allen Sätzen im Diskant durchgeführt, zwar mit bedeutenden rhythmischen Verschiebungen. Die Verwandtschaft ist jedoch in der vierstimmigen und in der zweiten Formschneiderschen (42) Bearbeitung sehr eng, die erste Formschneidersche (41) führt zwar dieselbe Melodie, aber, vor allem im Mittelteil, mit reicher Ornamentierung und Dehnung der Motive, deren erste Hälfte gern vorweggenommen, oder das ganze Motiv, nur mit veränderter Ornamentierung, wiederholt wird. Jedoch hat das auf die Führung der anderen Stimmen keinen Einfluß. Die genaue Ausführung der kleineren Werte, auch solcher motivischen, nichtornamentalen Charakters, wird in keinem der drei Sätze beachtet. Die vierstimmige Fassung verändert gleich das erste Motiv im Diskant, das eine minder gutgeschwungene Zeichnung erhält, wegen der Imitation. Eine Festigkeit und Symmetrie des metrischen Baues weisen also die Melodien nicht auf, auch ist die, wenn auch eben darum nicht genaue Entsprechung der Formteile durch die immer verschiedene Weite der Imitation vernichtet. Das fällt umso gewichtiger in die Wagschale, da die Motivanfänge eine formale Ausnützung der motivischen Beziehungen zulassen würden. Im Satze Formschneider (42) ist zum Beispiel die Gelegenheit zur Imitation im Mittelteil unausgenützt gelassen, dagegen tritt eine Motivwiederholung rein linearen Sinnes im Baß auf.

In dieser Hinsicht arbeitet der Satz Formschneider (41) am klarsten, indem er die Stimmen, zumeist (mit Ausnahme des Anfangsmotivs) nur die zwei oberen imitierend, am besten zu einer Masse zusammenfaßt.

Die Dreiteiligkeit der Grundmelodie findet in allen Sätzen volle Beachtung, nur ihre Durchführung ist verschieden: im Satze Formschneider (42) wird die Anfangsimitation, und damit der ganze erste Teil mit dem Unterschiede durchgeführt, daß die erste Stimme, der Baß, das Motiv

¹⁾ Vgl. Bd. II. Nr. 30.

²⁾ Vgl. Bd. II. Nr. 31.

wegen der ausklingenden Bewegung des Tenors eine Quinte höher anstimmt und erst später in die originale Führung und Lage des ersten Teiles zurückkehrt. Dadurch wird die Umschreibung der Grundtonart, wie sie am Anfang steht:

$$\begin{array}{c} 6 \\ c: \text{I-III} \\ 6 \\ g: \text{VI-V-I} \end{array}$$

vermieden, und an ihre Stelle

die Harmoniefolge: $g: \text{I-VII-I-VI-V-I}$, gesetzt, sonst ist die Wiederholung genau durchgeführt.

In der ersten Formschneiderschen Komposition (41) wird die Wiederholung genau genommen, aber das letzte Motiv, das auch zum ersten Male wegen der sequenzialen Gestaltung des vorhergehenden und der frisch einsetzenden Imitation der beiden Oberstimmen ein eigenes Leben führt, wird zum Abschluß wiederholt; so daß dadurch gewissermaßen die Dehnung des Mittelteils ausgeglichen wird.

Am schwächsten ist die Wiederkehr in unserem vierstimmigen Satze eingeführt. Da der Mittelteil nicht mit einer entschiedenen Kadenz abgeschlossen wird, sondern der erste — Halb- — Schluß, der nicht der Form des Diskants angepaßt ist (Takt 32), mit einer eng imitierten Bewegung des Kontra und Baß nach dem tonischen Schluß (*d*) geleitet wird (Takt 35), um gleich noch im Diskant und Kontra das formal den Mittelteil schließende Motiv, eine Wendung nach der Dominante, anklingen zu lassen, ist die genaue Wiederkehr des Anfangsmotivs vereitelt, müßte doch dieses im Tenor schon während des abschließenden Motivs des Diskants eintreten, was tonal nicht möglich ist. Auch die rhythmischen Freiheiten, die sich der Diskant erlaubt, verhindern die genaue Wiederholung und fordern eine andere harmonische Auffassung der Grundmelodie, dadurch auch eine Verschiebung der unveränderten Gegenmotive und Verminderung der Pausenwerte, aber auch das Ersetzen einzelner Wendungen durch neue (Kontra Takt 35—42). Dazu kommt noch, daß die beiden ersten Teile auch mit einer über die Kadenz durchlaufenden Bewegung, die in den Anfangsakkord (Dominante) des Mittelteils hinübergreift, verbunden sind.

Es steht über allem Zweifel, daß die vierstimmige Fassung hinsichtlich der melodischen Führung der Stimmen und der Wahl der Harmonien den anderen beiden überlegen ist, aber in der strengen Formbildung steht der erste Formschneidersche Satz (41) doch über ihr. Letzterer nähert sich am meisten einem Ideal, wo die Glieder der Form als geschlossene Massen neben- und gegeneinander treten, der erste Satz dagegen ist mehr auf dem Flusse der Melodien, als auf ihren tektonischen, formbildenden Kräften aufgebaut.

So wird es nicht unnütz sein, dieser Formauffassung eine ungefähr gleichzeitige dreiteilige Form Obrechts, z. B. »Rompeltier«, entgegenzuhalten. Auf den ersten Blick tritt uns schon eine strenge metrische Disposition der Motive, der in Akkordmassen zusammentretenden Stimmen, eine strenge Viertaktigkeit, die nur mit den verstärkenden Kadenzwiederholungen gelegentlich auf 6 Takte gedehnt wird, entgegen. Dabei ist die Wiederholung auch nicht genau, da der Anfang die vier Stimmen imitativ eintreten läßt: ein Kompliment an die Mode, das in der Wiederholung weggelassen wird, denn in erster Linie sind es doch der prägnante Rhythmus und der harmonische Bau, die die Form bestimmen.

Der Gegensatz tritt klar hervor: bei Obrecht eine aus innen, aus der strengen Metrik der Abschnitte und aus ihrer harmonischen Gegenüberstellung heraus sich organisierende Form; in dem fraglichen Satze eine Form, die nur im großen geplant und begründet ist und mit dem Innenleben der metrisch und harmonisch ungebundenen und nicht in Akkordmassen verdichteten Abschnitte gar nichts zu tun hat. Die Obrechtsche Art ist aber, trotzdem das gegebene Beispiel ein Extrem darstellt, doch, wenn auch mit mehr linearer Freiheit und Eigenleben der Stimmen, in der späteren Zeit, wo er schon ein Interesse für Formbildung im großen, speziell für die Liedform zeigt, immer auf diesen Formprinzipien aufgebaut. Unsere Komposition aber kann nur aus den Bestrebungen eines Okeghemschülers herausgewachsen sein, und so muß das vierstimmige Lied »Mijn hert« mit absoluter Sicherheit dem Pierre de Larue zugeschrieben werden.

Bei den anderen beiden zweifelhaften Werken: »Pater noster« und »Ein frolic Wesen«, entscheidet schon die Untersuchung der Quellen. Das erste¹⁾ ist in einem Manuskript der Thomaskirche in Leipzig mit dem Namen Obrechts bezeichnet, das darauffolgende »Ave Marie« steht ohne Bezeichnung und wurde deshalb in die Ausgabe nicht aufgenommen. Beide sind aber zusammen als Komposition des Adrian Willaert zu seinen Lebzeiten in Venedig bei Gardano 1539 und 1545, und schon früher bei Modernus 1532 und Petrejus 1538 erschienen. Da die Komposition auch stilistisch als Willaertsches Werk erkennbar ist, muß die Attribution der Druckwerke mit Sicherheit der unbedeutenden Leipziger Quelle vorgezogen werden.

Bei »Ein frolic Wesen«²⁾ gibt sich die Lösung von selbst. Der ursprüngliche, dreistimmige Satz ist, wie es auch in den Quellen überliefert, Komposition von Heinrich Isaac, die in der St. Gallener Quelle hinzugefügten Stimmen werden wahrscheinlich Obrecht zuzuschreiben sein.

¹⁾ Ges.-Ausg. Motetten, S. 131.

²⁾ Ges.-Ausg. Weltl. Werke, S. 61.

Bei solchen zusammengesetzten Sätzen ist die rein stilkritische Methode unbrauchbar, wir müssen uns fast ausschließlich auf den Quellenbestand verlassen, soweit dieser mit dem musikalischen Bilde zu vereinbaren ist.

Zusammenfassung.

Wir sahen am Anfang unserer Untersuchungen, in welch großem Maße die Kunst Guillaume Dufays das gesamte Schaffen der nächsten Generation beherrscht. Wohl wird sein Einfluß auch auf die Entwicklung des jungen Obrecht nicht zu unterschätzen sein. Um 1430 wahrscheinlich in Utrecht geboren, wirkte er bis in die 70er Jahre in seiner Vaterstadt: das ist das ganze, was wir von seiner Jugend wissen. Wo er seine Ausbildung erhielt, wer seine Meister gewesen, ist ebenso in Dunkel gehüllt, wie die kompositorische Tätigkeit seiner jüngeren Jahre. Was aus seinen Beziehungen zu Cambrai, wo er 1483—85 Sangmeister gewesen, und aus denjenigen Kompositionen, die wir als früheste erhaltene Werke erkannt haben, wie die Messen »Forsseulement« und »De tous biens« (wahrscheinlich kann man zu diesen noch einige der Chansons hinzufügen), ersichtlich ist, zwingt zu der Annahme, daß seine Entwicklung auch aus der Dufayschen Kunst herauswächst und er anfänglich dieselben Ziele verfolgt, wie die übrigen Cambraier. Er hatte aber mehr zu sagen, sah andere Ideale vor sich: auch diese Werke zeigen Spuren jener Bestrebungen, die wir als gemeinsames Merkmal bei der Gruppe der Antwerpener, bei der vlämischen Schule gefunden haben. Welcher Art die Beeinflussungen waren, ist heute noch nicht zu sehen, es steht nur klar, daß Obrecht an der Ausbildung des Antwerpener Stiles auch gebend wirksam war. Wir sahen bei diesen Meistern, daß sie den Stimmen einen größeren Spielraum, ein Eigenleben zukommen lassen, aber in der Fixierung, in der planvollen Entwicklung der Harmonisation dieselbe Strenge und Logik aufweisen, wie die Cambraier. Der Erfolg ist die größere Gedrängtheit und Klangfülle; der Zartheit der Cambraier gegenüber eine Üppigkeit des Satzes, wobei der figurativen und motivischen Arbeit auch mehr Bedeutung zukommt.

Der größte Mangel dieser Richtung war ihre unfruchtbare Isoliertheit, eine Verständnislosigkeit für Bestrebungen anderer, und so wurden für sie auch die unleugbaren Beeinflussungen von seiten des Okeghem-Kreises kein Anlaß zur Weiterbildung ihres Stiles.

Diese Stagnation, die am Ende das Auslöschen der Richtung nach sich zog, machte aber Obrecht nicht mehr mit. Von zwei Seiten wurde er zur weiteren Tätigkeit, zum Suchen der Lösung seiner Formprobleme angespornt, von zwei Seiten, die einander entgegengesetzt waren.

Die eine ist der Einfluß Okeghems und seiner älteren Schüler (?); die Wirkung: ein Gewinn an melodischem Reichtum, an ornamentaler Aus-

stattung der Melodien, an kontrapunktischer Feinarbeit und an gesteigertem Gebrauch der zumeist engen figurativen Imitation, obwohl er die Wendung der Melodik ins Figurative, Ornamentale nicht mitmacht. Ein sozusagen quellenmäßiger Beweis für die Existenz dieser Beeinflussung sind die Cantus firmi, die aus Okeghemschen Kompositionen entnommen sind, wie »Forsseulement« (wo die Messenbearbeitung noch vor diese starke Beeinflussung, die Chansonbearbeitung aber mitten darin zu setzen wäre), oder »Jay pris amours«, oder »Malheur me bat«.

Die andere Richtung, die entschieden die ganze Art Obrechts befruchtet hat, ist die der Frottolisten. Im Jahre 1474 kam Obrecht nach Italien, wo er in Ferrara auch Kapellsänger des Hercules von Este wurde. Wie lange er sich hier aufgehalten hat, wissen wir nicht. Das nächste bekannte Datum ist 1483, das Jahr seiner Anstellung als Sangmeister in Cambrai. Noch eine zweite Italienreise können wir im Jahre 1491 belegen, die aber, da er im selben und in den nächsten Jahren in Antwerpen und Brugge angestellt war, nicht lange dauern konnte. Wir glauben in seinen letzten Jahren, während seines letzten italienischen Aufenthaltes (1505), keine Komposition mehr datieren zu dürfen, und so kann das Lied »La tortorella«, das in der musterhaften Formgebung schon die Faktur der reifsten Werke des Meisters aufweist, nur während eines Aufenthaltes in Italien und in einer Zeit entstanden sein, wo Obrecht sein Formprinzip klar erfaßt hat und verwirklichen konnte, und wo eben darum seine intime Bekanntschaft mit der italienischen Art schon vorauszusetzen ist (1491).

Was er damals in Italien erlernt hat, ist die klare, von innerer Metrik durchdrungene, tektonische Gestaltung der Form und das selbständige Leben der durch die Harmoniefügung nur eine tonale Festigkeit gewinnenden, aber ihre Frische vollkommen bewahrenden Melodie.

Es ist ein glückliches Zusammentreffen eingeborener, mit sich gebrachter Veranlagung, und des letzten Stoßes zur Herausbildung derselben. Ohne diese Veranlagung wäre der Einfluß dieser anspruchslosen Musik auf diesen Eingeweihten der hohen Kunst entweder ebenso spurlos verlaufen, wie das bei Agricola und ähnlich konstituierten Naturen der Fall war, die ihren Tribut auch dem italienischen Stile bezahlt haben, wenn auch immer mit dem fühlbaren Einschlag niederländischer Schulung, aber im Grunde genommen keine Gegenleistung, keinen Gewinn aus der Bekanntschaft mit dieser Art verbuchen konnten; oder hätte Obrecht, der nicht nur in seinen charakteristischen Stileigenschaften, sondern auch in seiner Entwicklung, in der Auswahl seiner Vorbilder, soweit wir das heute schon beurteilen können, die größte Ähnlichkeit mit Heinrich Isaac aufweist, nur dieselben Konsequenzen gezogen, wie dieser, der mit einer tausendkünstlerischen Gewandtheit in jedem Stile sich zurecht fand und alles

in sich vereinbaren, in eine höhere Ordnung zwingen konnte; oder aber es wäre ein Hineinarbeiten der niederländischen Formsprache in die Formen Italiens erfolgt, wie das bei Josquin, unserer Meinung nach teilweise schon unter dem Einflusse Obrechts, der Fall war.

Die Einheit des Obrechtschen Stilempfindens ist doch von den anderen Arten verschieden. Es handelt sich bei ihm nicht um eine Übernahme, sei es ohne oder mit weiteren Folgen für das Kompositorische, oder um ein Verschmelzen mit anderen Bestrebungen, sondern um eine Befruchtung, mit der das Wesen dieser Musik die in Obrechts früheren Arbeiten, in seinem Suchen nach der Form verborgene Keime zum Leben rief.

So geht auch der Entwicklungsprozeß nicht von oben, von der sichtbaren Form aus, wie bei Josquin oder Isaac, sondern von den kleinsten Einheiten: es bilden sich motivisch abgeschlossene, harmonisch begründete Abschnitte von fester, metrischer Struktur, deren Ineinanderverarbeiten, motivisches Verbinden und harmonisches Gegenüberstellen die Formen höherer Ordnung hervorbringen.

Betrachten wir einmal die Entwicklung: wir sahen bei Dufay die absolute Herrschaft der Melodie in der Formgestaltung. Die Abschnitte sind von ihr bestimmt, und bei einer mehr linearen Auffassung des Stimmgewebes treten die harmonischen Funktionen nur an den Kadenzstellen entschieden hervor. Es ist aber schon hier durch den Wechsel der Stimmenzahl oder des Registers eine Abwechslung, und oft schon, verstärkt mit der Ausspielung der Tonalität der Abschnitte gegeneinander, eine Gegensätzlichkeit, Gegenüberstellung der Phrasen erstrebt.

Nun tritt einerseits bei Okeghem und auch in den früheren Arbeiten seiner Schule ein kombinatorisches Bestreben, eine Abneigung gegen klare Formdifferenzierung, ein Verwischen der Abschnitte allmählich immer stärker hervor, bis die reife Zeit der bedeutendsten Schüler doch eine Klärung, wenn auch nur in der höchsten Kategorie der Formbildung, herbeiführt.

Andererseits wird bei den Cambraiern der harmonische Unterbau der Phrasen ausgebaut und mit der Vereinfachung der Melodik auch die formale Durchsichtigkeit des Satzes gefördert.

Schon bei der Antwerpener Gruppe scheint das Harmonische in mancher Hinsicht die Oberhand gewonnen zu haben, einerseits durch die größere Klangfülle und Akkordlichkeit, andererseits durch die logische, feste Fügung. Die harmonische Struktur schneidet oft melodisch bestimmte Abschnitte und führt gewissermaßen eine Differenzierung dieser herbei. Mit Hilfe der kontrapunktischen Kombination, der wiederholungsartigen Imitation gewinnen solche Unterteilungen eigenen Sinn und eigenes Leben. Die Meister dieser Gruppe, so auch Obrecht, übernehmen gern die Dufaysche Art, zweistimmige und vierstimmige Partien abwechseln zu lassen,

bauen aber die Phrasen in ihrem ganzen Verlauf auf harmonischer Grundlage auf.

Was Obrecht von den Antwerpenern immer weiter forttreibt, ist die Erkenntnis des Wertes der Gleichmäßigkeit, des Gleichgewichts der abgeschlossenen, metrische Einheiten bildenden Formteile. Die Stufen der Entwicklung haben wir kennen gelernt: Zunächst wird die Harmonisierung, der Satz als harmonisches Gefüge in diese tonalfunktionell unterstützte metrische Struktur gebracht, oft mit grober gewalttätiger Zerbrechung der melodischen Struktur, die sich der Behandlung nicht immer fügt. (Das ist eben das Hauptargument dafür, daß er diese Arbeitsweise in Italien erlernt hat, z. B. Missa »Si dederò«, »Jay pris amours«, »Forsseulement«.) Dann wird der Modus des Zusammenwirkens erkannt, die Motive werden auch diesem metrischen Prinzip nach gestaltet und, wie auch in der Harmonisierung, in ihren Schluß- bzw. Anfangstönen verhakt, um die Kontinuität der Textur zu bewahren. Es erfolgt also eine Entwicklung vom freien Melos zur metrischen Schwerpunktsmelodik, zur tektonisch gleichgewichtigen Motivbildung (z. B. »Tandernak«, »Salve Regina«, »Ave Regina«¹⁾, »Cela sans plus«). Die nächste Stufe ist die Erkenntnis des tektonischen Wertes der Sequenz und der Wiederholung der Motive, die bei Obrecht, der die Dufaysche Art der Gegenüberstellung der Phrasen weiter ausbildet (ein verhältnismäßig frühes Beispiel die Messe »Ave Regina«²⁾), eben in der Gegenüberstellung der Stimmkombinationen, als verbindendes Moment, zur Geltung kommt. (Die Messen: »Salve diva parens«, »Malheur«, »Je ne demande«, »Fortuna«.) Die vollkommene Ausbildung dieser »Viertaktigkeit«, die motivische Durcharbeitung dieser Kette von Abschnitten, die Ausarbeitung der feinen Verstärkungen, Dehnungen und Verbindungen, die harmonischen Feinheiten in der Einstellung, Verbindung und Gegenüberstellung der Abschnitte kulminieren in den besprochenen spätesten Messen (»Je ne demande«, »Fortuna desperata«.) Darüber können die großen Gattungen: Messe und Motette in der Konzentrierung der Form nicht hinaus, in der Chanson ist aber, wie auch bei den jüngeren Zeitgenossen: Josquin, Isaac, Larue, die Dreiteiligkeit der Form ausgebildet worden. Die metrische Pulsierung der Sätze, die klare, von innen diktierte Tektonik unterscheidet aber diese Werke Obrechts von denen der anderen: »La tortorella«³⁾: wie aus dem reifen cinquecento, zwar in der Melodik noch durchaus in der eigenen Zeit wurzelnd, und »Rompeltier«⁴⁾: eine gewaltige Vorausahnung einer um rund 100 Jahre jüngeren Musik.

¹⁾ Ges.-Ausg. Motetten, S. 64.

²⁾ Ges.-Ausg. Messen III, S. 141.

³⁾ Ges.-Ausg. Weltl. Werke, S. 43.

⁴⁾ Ges.-Ausg. Weltl. Werke, S. 2.

Nicht im mindesten wird aber durch dieses Organischerwerden im harmonisch-formalen Sinne das typisch Niederländische verschleiert. In der feinen Kontrapunktik, in der Kombination von fremden Motiven, in der auch noch 1491 befolgten Cantus-firmus-Technik, in den Wunderbauten der Messe »Sub tuum praesidium« oder der Motette »Salve crux arbor vitae« steht immer der Niederländer Jacob Obrecht vor uns, der bewußt nur Niederländer ist, bewußt nur die kontrapunktische Feinarbeit und die Überkonstruktion schafft, aber überall doch von dem Geiste Italiens gepackt ist.

Es war nicht unsere Aufgabe, zu beweisen, daß Obrecht ein großer Meister, oder gar der größte seiner Zeit sei. Wir haben uns durchweg von qualitativen Urteilen, soweit sie die größten Meister betreffen sollten, enthalten. Die gesonderte Stellung, die eigenartigen Bestrebungen Obrechts zwingen aber zu einer Feststellung qualitativer Schattierung: Obrechts Musik sieht die Wege der Entwicklung und zeichnet sie bedeutend intensiver vor als alle seine Zeitgenossen. Er geht bis zu den Wurzeln der Formbildung, schafft Normen, die zwar keine direkte Weiterbildung erfuhren, aber eine Vorausahnung des erst später Werdenden sind. So steht er in seiner Zeit allein und in diesen Zügen seiner selbst unbewußt, aber uns, unserer Musikauffassung ungleich näher als seine Vorgänger und Zeitgenossen: auch ohne historische Einstellung betrachtet eine majestätische Erscheinung.

Notenanhang

enthaltend

**31 bisher unveröffentlichte Kompositionen aus der
Zeit zwischen 1460–1510**

Inhalt.

- I. Dufay: De tout m'estoie.
- II. Caron: Vive Carloys.
- III. Ghizeghem: Ales regres.
- IV. Ghizeghem: Mon souvenir.
- V. Okeghem: Ma bouche rit.
- VI. Okeghem: Petite camusette.
- VII. Barbireau: Christe II aus der Kyrie paschale.
- VIII. Tinctoris: Helas.
- IX. Okeghem: Forsseulement.
- X. Pseudo-Okeghem: Forsseulement.
- XI. Ghiselin: Forsseulement.
- XII. Josquin oder Ghiselin: Forsseulement.
- XIII. Larue: Forsseulement.
- XIV. Ghizeghem und anonym: De tous biens.
- XV. Anonym: De tous biens.
- XVI. Bourdon: De tous biens.
- XVII. Anonym: De tous biens.
- XVIII. Agricola: De tous biens.
- XIX. Japart: De tous biens.
- XX. Larue: Kyrie und Et incarnatus aus der Messe »L'homme armé«.
- XXI. Josquin: Kyrie und Agnus II aus der Messe »L'homme armé sexti toni«.
- XXII. Brumel: Kyrie aus der Messe »L'homme armé«.
- XXIII. Anonym: Jay pris amours.
- XXIV. Japart: Jay pris amours.
- XXV. Agricola: T'Andernaken.
- XXVI. Agricola: Kyrie aus der Messe »Malheur me bat«.
- XXVII. Josquin: Kyrie und Et in terra aus der Messe »Malheur me bat«.
- XXVIII. Agricola: Kyrie und Agnus II aus der Messe »Je ne demande«.
- XXIX. Josquin: Kyrie, Qui tollis und Agnus II aus der Messe »Fortuna desperata«.
- XXX. Anonym: Mijn hert heft verlanghen.
- XXXI. Anonym: Mijn hert heft verlanghen.









Revisionsbericht

I. Quellen: Paris, Bibl. Nat. f. fr. 15123, fol. 123^v.

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59, fol. 25^v. (anonym) (F I.)

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 176, fol. 10v. (anonym) (F II.)

Oberstimme in allen Quellen in Sopranschlüssel.

Abweichungen: (F I.) Discantus: T. 5: ; T. 10: ;
T. 24: ; T. 36 ff.: ; Tenor: 
T. 9: ; Contra: T. 33: ; T. 49: 
(F II.) Contra: T. 51: c—a ligiert;

Text (nach Paris 15123)

Du tout mesteie abandonnee¹⁾

a vous servir douce figure

maintenant vous ne tenes cucce (= succès) de moy

dont ien suis moultament.

II. Quellen: Rom, Bibl. Casanat. 2856 (R.)

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59, fol. 221^v (anonym) (F.)

Oberstimme in beiden Quellen in Sopranschlüssel.

Abweichungen: (F:) Discantus: T. 4: ; Tenor: T. 23—24: ; T. 30: ; T. 32: ; Contra: T. 11—12: ; T. 25: ; T. 30: ; T. 31: li-giert; T. 36—43: ; (R:) Discantus: T. 55—56: ; Tenor: T. 55: ; Contra: T. 51—52:; die bei der Zäsur (T. 36) eingeschobene Semibrevis ist als Realisation der Fermate zu deuten. Vgl. T. 36, Contra, Fassung F.

1) Florenz, XIX. 59: abandone.

V. Quellen: München, Stb. Ms. mus. 3232. (M.)

Florenz, Bibl. Nat. XIX. 176, fol. 33v. (F)

(Rom, Bibl. Casanat. 2856.

Paris, Bibl. Nat. f. fr. 4379.

Dijon, Ms. 295.

Petrucchi: Odhecaton A, 1501, fol. 60.

Formschneider: Trium vocum carmina 1538 Nr. 86)

Text (nach Paris 4379)





Ma bouce rit et ma pensee pleure
mon oel s'esioque et mon cuer maudit l'eure
qui scet le bien che sa santé de chasse
sans reconfort qui meide (= m'as de ?) ne sequence

Secunda pars: Cha cuer pervers faussart et menchongnier


dittes comment aues ose songnie
che de fausser ce que maues promis
Quisqu'en ce point vous vos volez venger
penses bientost de ma vie abregier
vivre ne puis au point ou mavez mis.

Abweichungen: (F:) Discantus: T. 8. T. 16: o. Lig.; T. 21: o. 

T. 24—25: ; T. 32: ; T. 39: ; T. 43:




; T. 46: ; T. 59—60: o. Lig.; T. 64: o ; T. 72: 

Tenor: T. 5: o o; T. 11: o o; T. 23—24: o. Lig.; T. 42—43: o. Lig.;

T. 45: e g f; T. 46: ; T. 48 u. T. 50: o o; T. 58—61: o. Lig.; T. 62:

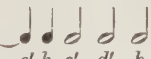

h g e; T. 64—65: o. Lig.; T. 72: ; Contra: T. 1: o o; T. 2: o. Lig.;

T. 16—17: o. Lig.; T. 17—18: ; T. 36—38:

; T. 43: ; T. 46: 

T. 50: o o o; T. 50—51: o. Lig.; T. 52: o. Lig.; T. 58: o o;


T. 59—60: o. Lig.; T. 65: o. Lig.; T. 72: .

(M:) Tenor: T. 63: ; Contra: T. 12: 

VI. Quelle: Petrucci: Canti C. Nr. 150, 1503. fol. 125.


(Florenz, Ist. Mus. 2439. fol. 31v.)

Oberstimme in Mezzosopranschlüssel aufgezeichnet.

Contra: T. 22: 

VII. Quelle: Jena, U.-B. Cod. 22. fol. 113v ff. (Barbiriaw).






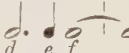



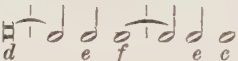
(Wien, Nat.-Bibl., alte Sign. I. 12.)

Altus: T. 13: 

VIII. Quelle: Petrucci: Odhecaton A, 1501, fol. 58.
(Florenz, Bibl. Nat. XIX. 59. fol. 214^v [anonym] etc.)
Oberstimme in Sopranschlüssel aufgezeichnet.


IX. Quelle: St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 461. S. 2.
(Dijon, Ms. 295.
Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1597. No. XXVII. [anonym].
Rom, Cap. Giulia [anonym: »Frayres y decedes me«?])

X. Quellen: I. Florenz, Ist. Mus. Cod. Basevi 2439, fol. 52^v—53^r.
Formschneider: Trium vocum carmina, 1538 Nr. 47 (anon.) (F.)
(Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1596 [anonym])
II. (St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 461. S. 4 [Ockeghem])
Oberstimme in Sopranschlüssel aufgezeichnet.

Abweichungen: (F.) Discantus: T. 5—7: *f-g* ohne Ligatur, *a-b* ohne Ligatur, *g-a* ligiert; T. 11: Brevis; T. 28: ligiert; T. 40: ligiert; T. 41: Brevis; T. 42: ligiert; T. 43: Brevis; T. 54: ligiert; T. 60: 
Contra: T. 1: Brevis; T. 5: ; T. 9: ; T. 19: 
T. 29: ; T. 30: ; T. 39: ligiert; T. 40: ligiert;
T. 42: ; T. 45: ligiert; T. 50: ligiert; T. 51: ligiert; T. 54: ligiert; T. 55: ligiert; T. 58: *es* vorgezeichnet; T. 62: ; Tenor: T. 1—2: Longa; T. 4: Brevis; T. 5: ligiert; T. 6: ligiert; T. 11: ligiert; T. 14: ligiert; T. 14—15: ohne Ligatur; T. 17: Brevis *g*; T. 22: ligiert; T. 28: ligiert; T. 39: Brevis; T. 38—39: ligiert; T. 40—41: ; *es* vorgezeichnet; T. 42: ligiert; T. 50: ligiert; T. 54—56: 
T. 61—63: ohne Ligatur.


XI. Quellen: Petrucci, Canti C. Nr. 150, 1503. fol. 38 (Joannes Ghiselin).
(St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 461, S. 10. [Verbonet io.]
Regensburg, Cod. Pernner.
Florenz, Ist. Mus. 2439. [Jo. Ghisling].)
Tenor und Contra in Mezzosopranschlüssel aufgezeichnet.

XII. Quellen: Petrucci: Canti C. Nr. 150, 1503. fol. 52 (anonym) (P.)
(St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 461, S. 6. [Josquin de prez]
Florenz, Ist. Mus. Cod. Basevi 2493 [Ghiselin])
Discantus in Mezzosopranschlüssel aufgezeichnet.

Abweichungen: (P.) Contra T. 68: Brevis *g*. Tenor: T. 26:  vorgezeichnet.

XIII. Quelle: Wien, Nat.-Bibl. Ms. 18746, fol. 57^r etc. . . (rue)
Die zweitoberste Stimme in Sopranschlüssel, Mittelstimme T. 25—45 in Altschlüssel aufgezeichnet.
Abweichungen: Tenor: T. 26—27: *f-ff* | *a-c-*.

Abweichungen: (P:) Kyrie I. Bassus: T. 11—12: nicht gebunden. (J:)

Kyrie I. Discantus: T. 3: ; Kyrie II. Contra:

T. 9: *g*—*f* ligiert; T. 17: *f* statt *a*; — J. bevorzugt statt Punktierung der Minima die geschwärzte Semibrevis.

Et incarnatus est: Taktvorzeichnung $\text{♩} \frac{3}{2}$;

Abweichungen: (P:) Bassus: T. 30 ohne Ligatur; (J:) Discantus: T. 5, 11 und 17: *e*—*f* ohne Ligatur; Tenor: T. 18: ohne Ligatur, geschwärzt.

XXI. Quelle: Petrucci: Misse Josquin I. 1502. (Vgl. Bd. I.)

Kyrie—Christe—Kyrie: Discantus in Sopran-, Contra in Bariton-, Bassus in Contrabaßschlüssel.

Agnus II. Discant in Mezzosopran-, Contra in Bariton-schlüssel.

XXII. Quelle: Petrucci: Misse Brumel, 1503. (Vgl. Bd. I.) Discant in Sopran-schlüssel. Christe: Tenor: Pause: sechs Takte zu wenig.

XXIII. Quelle: Petrucci: Canti C, Nr. 150. fol. 55 (anonym). Oberstimme in Sopranschlüssel. T. 19 Bassus: Semibrevis *g* statt *f*.

XXIV. Quelle: Petrucci: Odhecaton A, 1501, fol. 24 (Jo. Japart). Oberstimme in Sopranschlüssel.

XXV. Quelle: Petrucci: Canti C, Nr. 150. fol. 145 (Agricola).

(Formschneider: Trium vocum carmina, 1538, Nr. 99, anonym.)

Discantus in Mezzosopran-, Tenor II von T. 41 an in Bariton-schlüssel. Tenor II: T. 47 Semibrevis *c* statt *d*.

XXVI. Quelle: Petrucci: Misse Agricola 1504. Nr. 3. Oberstimme in Sopran-

schlüssel. Christe: Alt: T. 1: $\blacksquare \blacklozenge \blacklozenge$ ist nach Analogie des imitierenden Discants aufgelöst. — Christe—Kyrie II: Bassus: *b*-Vorzeichnung. Christe: Altus: T. 24: *h*—*hc* statt *h*—*cc*.

XXVII. Quelle: Petrucci: Misse Josquin III (1505) 1515, Nr. 3. Kyrie—Christe—Kyrie: Oberstimme in Mezzosopranschlüssel. Kyrie I: Contra: T. 20: *c h e h d*. Et in terra: Oberstimme in Sopranschlüssel. Tenor abschnittsweise wiederholt.

XXVIII. Quelle: Petrucci: Misse Agricola, 1504, Nr. 2.

Kyrie I: Oberstimme in Mezzosopran-, Contra in Bariton-schlüssel. Tenor: T. 12: *f d f g*.

Christe: Oberstimme in Mezzosopran-, Contra von T. 54 an in Baritonschlüssel. Tenor: T. 40: *f f e*.

Kyrie II: Oberstimme in Mezzosopran-, Contra in Bariton-schlüssel.

Agnus II: Oberstimme in Mezzosopran-, Contra in Bariton-schlüssel. Contra: T. 29: *d c a b*; T. 47: *f a b*.

XXIX. Quelle: Petrucci: Misse Josquin I, 1502.

(Ott: Misse tredecim, 1539, Nr. 2.

Petrejus: Missarum quindecim liber, 1539, Nr. 4.)

Kyrie—Christe—Kyrie: Oberstimme in Sopran-, Bassus in Baritonschlüssel. Christe: Tenor in tempus imperfectum, in halben Werten.

Qui tollis: Oberstimme in Sopran-, Bassus in Baritonschlüssel. Tenor einmal mit der Vorzeichnung C_2 . Nur der Discant textiert, Contra und Bassus nur spärliche Stichworte.

Agnus II. Oberstimme in Mezzosopran-, Bassus (Cf.) in Altschlüssel, mit dem Kanon: »deorsum diapason«.

XXX. Quelle: Formschneider: Trium vocum carmina, 1538, Nr. 41. Discantus in Mezzosopranschlüssel. Bassus: T. 31: *c f e g*.

XXXI. Quelle: Formschneider: Trium vocum carmina, 1538, Nr. 42. Oberstimme in Mezzosopranschlüssel.

I. Guillaume Dufay: Du tout m'estoie

Cantus

Tenor

Contra

10

15

20

25

30

35

40

45

Musical score for piano accompaniment, measures 1-50. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A measure number '50' is indicated at the top of the third staff.

II. Philippe Caron: Vive Carloys

Musical score for Tenor and Bass, measures 1-5. The score is written for two staves: Tenor and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A measure number '5' is indicated at the top of the Tenor staff.

Musical score for piano accompaniment, measures 10-15. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers '10' and '15' are indicated at the top of the Treble staff.

Musical score for piano accompaniment, measures 20-25. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers '20' and '25' are indicated at the top of the Treble staff.

Musical score for piano accompaniment, measures 30-35. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers '30' and '35' are indicated at the top of the Treble staff.

System 1, measures 35-40. The score is written for three staves (Treble, Alto, and Bass). Measure 35 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 40 has a key signature change to one flat (Bb).

System 2, measures 45-50. The score continues on three staves. Measure 45 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 50 has a key signature change to one flat (Bb).

System 3, measures 55-60. The score continues on three staves. Measure 55 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 60 has a key signature change to one flat (Bb).

III. Hayne van Ghizeghem: Ales regres

System 4, measures 5-10. The score is written for Tenor and Contra voices. Measure 5 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 10 has a key signature change to one flat (Bb).

System 5, measures 10-15. The score continues on three staves. Measure 10 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 15 has a key signature change to one sharp (F#).

20 25

This system contains measures 20 through 25. The music is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 begins with a whole rest in the Treble staff and a half note B-flat in the Alto staff. The melody in the Treble staff starts in measure 21 with a half note G, followed by quarter notes A, B, and C. The Alto staff provides harmonic support with various note values, including half and quarter notes. The Bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Measure 25 ends with a double bar line.

30

This system contains measures 30 through 35. The melody in the Treble staff continues with eighth-note patterns. In measure 30, there is a half note G in the Treble staff and a half note B-flat in the Alto staff. The Bass staff maintains its eighth-note accompaniment. Measure 35 ends with a double bar line.

35 40 #

This system contains measures 35 through 40. Measure 35 starts with a whole rest in the Treble staff and a half note B-flat in the Alto staff. The melody in the Treble staff begins in measure 36 with a half note G. In measure 40, there is a sharp sign (#) above the staff, indicating a key change to two sharps (F# and C#). The system ends with a double bar line.

45

This system contains measures 45 through 50. The melody in the Treble staff continues with eighth-note patterns. In measure 45, there is a half note G in the Treble staff and a half note B-flat in the Alto staff. The Bass staff maintains its eighth-note accompaniment. Measure 50 ends with a double bar line.

50 55

This system contains measures 50 through 55. The melody in the Treble staff continues with eighth-note patterns. In measure 50, there is a half note G in the Treble staff and a half note B-flat in the Alto staff. The Bass staff maintains its eighth-note accompaniment. Measure 55 ends with a double bar line.

IV. Hayne van Ghizeghem: Mon souvenir

Tenor

Bassus

Measures 1-5 of the musical score. The Tenor part is in the upper staff and the Bassus part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 5 has a '5' above it. The Tenor part has a sharp sign (##) above it in measure 5. The Bassus part has a flat sign (b) below it in measure 5.

Measures 6-10 of the musical score. The Tenor part is in the upper staff and the Bassus part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 10 has a '10' above it. The Tenor part has a flat sign (b) below it in measure 10. The Bassus part has a flat sign (b) below it in measure 10.

Measures 11-15 of the musical score. The Tenor part is in the upper staff and the Bassus part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 15 has a '15' above it. The Tenor part has a flat sign (b) below it in measure 15. The Bassus part has a flat sign (b) below it in measure 15.

Measures 16-20 of the musical score. The Tenor part is in the upper staff and the Bassus part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 20 has a '20' above it. The Tenor part has a flat sign (b) below it in measure 20. The Bassus part has a flat sign (b) below it in measure 20.

Measures 21-25 of the musical score. The Tenor part is in the upper staff and the Bassus part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 25 has a '25' above it. The Tenor part has a flat sign (b) below it in measure 25. The Bassus part has a flat sign (b) below it in measure 25.

Measures 26-30 of the musical score. The Tenor part is in the upper staff and the Bassus part is in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 30 has a '30' above it. The Tenor part has a flat sign (b) below it in measure 30. The Bassus part has a flat sign (b) below it in measure 30.

V. Jan van Okeghem:

Ma bouche rit

Ma bouche rit et ma pen-sée pleu-

Tenor

Contra

re

15 20

25 #

30 35

(#)

40

40

45

45

50 55

50 55

60

60

65 70

65 70

VI. Jan van Okeghem:

Petite camusette

Contra

Tenor

Bassus

10

15

20

25

30

35

40 45

This system contains measures 40 through 46. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is in 3/4 time, indicated by a 'C' time signature. Measure 40 starts with a key signature change to one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The system concludes with a double bar line at measure 46.

VII. Jacob Barbireau: Christe II aus der Kyrie paschale

C 2 5

This system contains measures 1 through 5. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is in common time, indicated by a 'C' time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The system concludes with a double bar line at measure 5.

10

This system contains measures 6 through 10. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The system concludes with a double bar line at measure 10.

15

This system contains measures 11 through 15. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The system concludes with a double bar line at measure 15. There are some markings at the bottom right, including a '3' and a 'II'.

20 25

First system of musical notation, measures 20 to 25. The system consists of four staves (treble, two middle, and bass). Measure 20 has a treble staff with a half note G4, a first middle staff with a half note F#4, a second middle staff with a half note E4, and a bass staff with a half note D4. Measures 21-25 contain various musical notation including eighth notes, quarter notes, and rests. A bracket above measures 21-23 indicates a triplet of eighth notes.

30

Second system of musical notation, measures 30 to 35. The system consists of four staves. Measure 30 has a treble staff with a half note G4, a first middle staff with a half note F#4, a second middle staff with a half note E4, and a bass staff with a half note D4. Measures 31-35 contain various musical notation including eighth notes, quarter notes, and rests.

35

Third system of musical notation, measures 35 to 40. The system consists of four staves. Measure 35 has a treble staff with a half note G4, a first middle staff with a half note F#4, a second middle staff with a half note E4, and a bass staff with a half note D4. Measures 36-40 contain various musical notation including eighth notes, quarter notes, and rests.

40

Fourth system of musical notation, measures 40 to 45. The system consists of four staves. Measure 40 has a treble staff with a half note G4, a first middle staff with a half note F#4, a second middle staff with a half note E4, and a bass staff with a half note D4. Measures 41-45 contain various musical notation including eighth notes, quarter notes, and rests.

45

Fifth system of musical notation, measures 45 to 50. The system consists of four staves. Measure 45 has a treble staff with a half note G4, a first middle staff with a half note F#4, a second middle staff with a half note E4, and a bass staff with a half note D4. Measures 46-50 contain various musical notation including eighth notes, quarter notes, and rests. A bracket below measures 49-50 indicates a triplet of eighth notes.

VIII. Johannes Tinctoris: Helas

Tenor

Contra

5 6 7

10 15

10 15

20

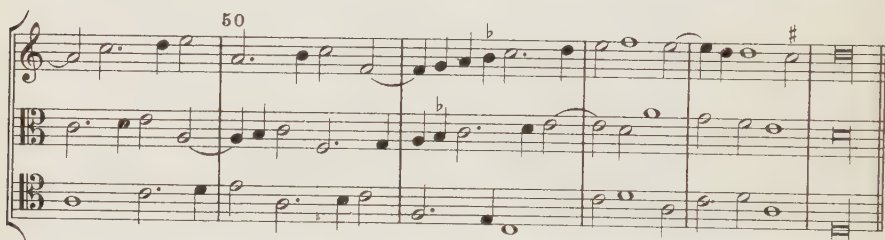
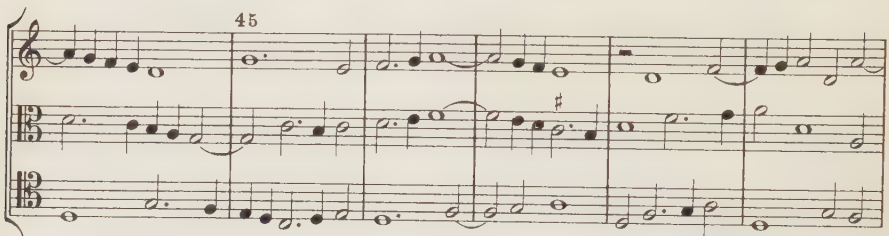
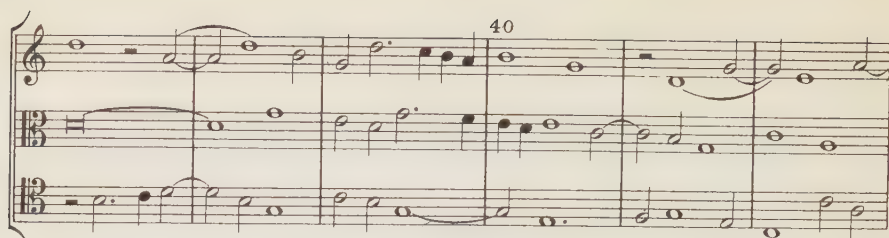
20

25

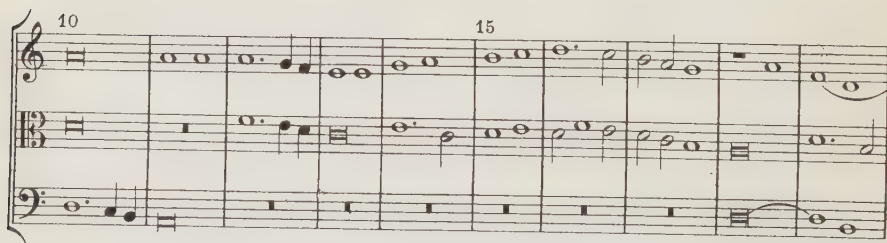
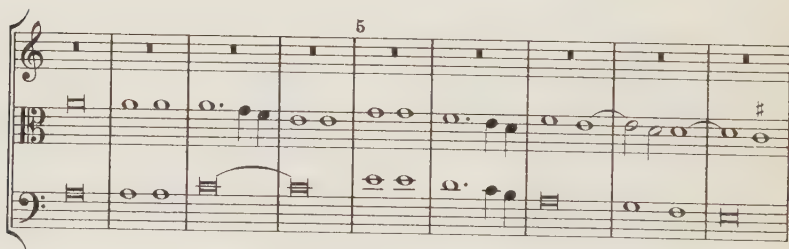
25

30 35

30 35



IX. Jan van Okeghem:
Forsseulement



20 25

Handwritten musical score system 1, measures 20-25. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 20 and 25 are written above the Treble staff. The music features various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). A double bar line is present at measure 25.

30 35

Handwritten musical score system 2, measures 30-35. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 30 and 35 are written above the Treble staff. The music continues with various note values, rests, and accidentals. A double bar line is present at measure 35.

40 45

Handwritten musical score system 3, measures 40-45. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 40 and 45 are written above the Treble staff. The music continues with various note values, rests, and accidentals. A double bar line is present at measure 45.

50 55

Handwritten musical score system 4, measures 50-55. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 50 and 55 are written above the Treble staff. The music continues with various note values, rests, and accidentals. A double bar line is present at measure 55.

60 65 70

Handwritten musical score system 5, measures 60-70. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure numbers 60, 65, and 70 are written above the Treble staff. The music continues with various note values, rests, and accidentals. A double bar line is present at measure 70.

X. Pseudo-Okeghem: Forsseulement

Contra

Tenor

5

10

15

20

25

30

35

This system contains measures 35 through 40. The treble clef staff features a melody with half and quarter notes, including a trill in measure 36. The alto and bass staves provide harmonic support with various note values and rests. Measure 40 ends with a double bar line.

40

This system contains measures 40 through 45. The treble clef staff continues the melody, with a flat (b) appearing in measure 42. The alto and bass staves continue their harmonic accompaniment. Measure 45 ends with a double bar line.

45 50 #

This system contains measures 45 through 50. The treble clef staff shows a key signature change to one sharp (F#) in measure 50. The alto and bass staves continue the accompaniment. Measure 50 ends with a double bar line.

55

This system contains measures 50 through 55. The treble clef staff continues the melody, with a flat (b) appearing in measure 52. The alto and bass staves continue the accompaniment. Measure 55 ends with a double bar line.

60 #

This system contains measures 55 through 60. The treble clef staff continues the melody, with a flat (b) appearing in measure 58. The alto and bass staves continue the accompaniment. Measure 60 ends with a double bar line.

XI. Johannes Ghiselin: Forsseulement

Tenor

Contra

Bassus

5

10

(b)

15

20

25

30 17

35 40

45 50

55

60

65

70

75

This system contains two systems of musical notation. The first system (measures 65-69) features a vocal line in treble clef and three piano accompaniment staves in bass clef. The second system (measures 70-75) continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 75 includes a sharp sign (#) before the measure number.

XII. Josquin des Près oder Johannes Ghiselin(?): Forsseulement

5

10

Contra

Tenor

(#)

(b)

(b)

This system contains two systems of musical notation for a four-part setting. The first system (measures 5-9) includes vocal parts for Contralto and Tenor, and piano accompaniment. The second system (measures 10-14) continues the vocal parts and piano accompaniment. Measure 10 includes a sharp sign (#) before the measure number. Measure 14 includes a flat sign (b) before the measure number. Measure 15 includes a sharp sign (#) before the measure number. Measure 16 includes a flat sign (b) before the measure number. Measure 17 includes a flat sign (b) before the measure number. Measure 18 includes a flat sign (b) before the measure number.

15

System 15-19: This system contains five measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure has a flat (b) above the staff. The third measure has flats (b) above the staff. The fourth measure has a sharp (#) above the staff. The fifth measure has a flat (b) above the staff. The notation includes various note values and rests across three staves.

20

25

System 20-24: This system contains five measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure has a flat (b) above the staff. The third measure has a flat (b) above the staff. The fourth measure has a flat (b) above the staff. The fifth measure has a flat (b) above the staff. The notation includes various note values and rests across three staves.

30

System 25-29: This system contains five measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure has a flat (b) above the staff. The third measure has a flat (b) above the staff. The fourth measure has a flat (b) above the staff. The fifth measure has a flat (b) above the staff. The notation includes various note values and rests across three staves.

35

System 30-34: This system contains five measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure has a flat (b) above the staff. The third measure has a flat (b) above the staff. The fourth measure has a flat (b) above the staff. The fifth measure has a flat (b) above the staff. The notation includes various note values and rests across three staves.

40

System 35-39: This system contains five measures of music. The first measure is a whole rest. The second measure has a flat (b) above the staff. The third measure has a flat (b) above the staff. The fourth measure has a flat (b) above the staff. The fifth measure has a flat (b) above the staff. The notation includes various note values and rests across three staves.

First system of musical notation (measures 45-49). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various notes, rests, and accidentals (flats and naturals). A key signature change to one flat is indicated by a 'b' symbol.

Second system of musical notation (measures 50-54). It continues the four-staff arrangement with complex melodic and harmonic lines, including many accidentals.

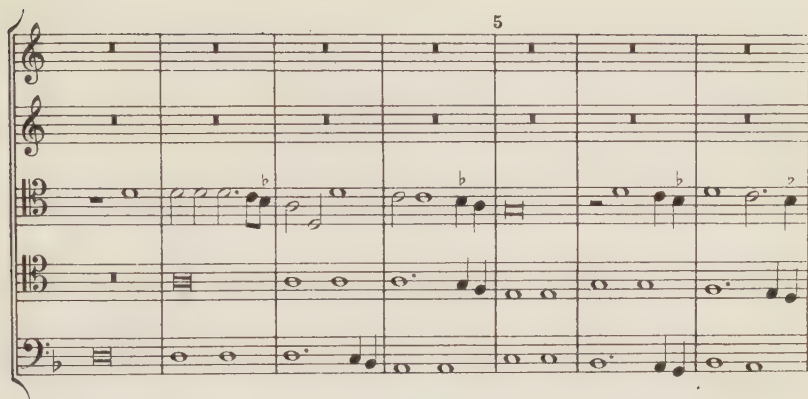
Third system of musical notation (measures 55-59). The notation continues across the four staves, showing a variety of rhythmic and melodic patterns.

Fourth system of musical notation (measures 60-64). This system includes several sharp accidentals (#) and flat accidentals (b) throughout the four staves.

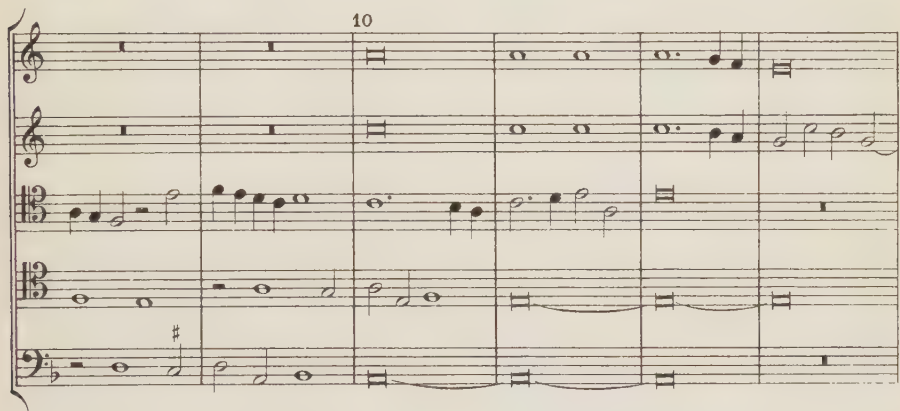
Fifth system of musical notation (measures 65-69). The system concludes with a key signature change to one sharp, indicated by a '#' symbol at the beginning of the first staff.

XIII. Pierre de la Rue: Forsseulement

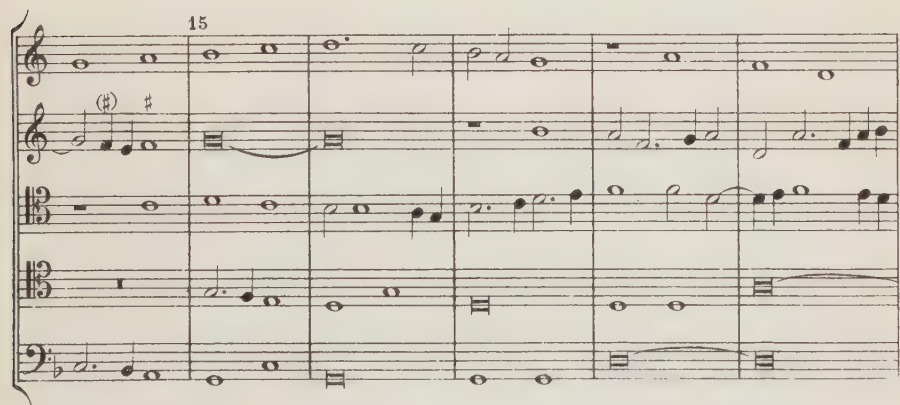
5



10



15



20 (b) 25

This system contains measures 20 through 25. It features four staves: a single treble staff at the top, and three staves (two alto and one bass) grouped together at the bottom. Measure 20 includes a key signature change to one sharp (F#) in the treble and two sharps (F# and C#) in the bass. Measure 25 has a fermata over the final note in the treble staff.

30

This system contains measures 30 through 35. It follows the same four-staff layout. Measure 35 ends with a key signature change to one sharp (F#) in the bass staff.

35 (b)

This system contains measures 35 through 40. It follows the same four-staff layout. Measure 35 has a key signature change to one flat (Bb) in the treble staff. Measure 40 ends with a key signature change to one sharp (F#) in the bass staff.

40

This system contains measures 40 through 45. It follows the same four-staff layout. Measure 40 has a key signature change to one sharp (F#) in the treble staff. Measure 45 ends with a key signature change to one sharp (F#) in the bass staff.

45 50

This system contains measures 45 through 50. It features a grand staff with two treble staves and two bass staves. Measures 45-49 are marked with whole rests in the treble staves and active eighth-note and sixteenth-note patterns in the bass staves. In measure 50, the treble staves enter with a melodic line of eighth notes, while the bass staves continue with a steady eighth-note accompaniment.

55 60

This system contains measures 55 through 60. Measures 55-59 show the treble staves with a melodic line of eighth notes, often beamed in pairs, and the bass staves with a continuous eighth-note accompaniment. In measure 60, the treble staves have a whole rest, and the bass staves play a final eighth-note pattern.

65

This system contains measures 65 through 70. Measures 65-69 feature a more complex texture with eighth-note patterns in both the treble and bass staves. Measure 70 begins with a key signature change to one flat (B-flat), indicated by a flat symbol above the first treble staff and below the first bass staff.

70 75

This system contains measures 70 through 75. Measures 70-74 continue with the eighth-note accompaniment in the bass staves and melodic lines in the treble staves. Measure 75 is a final measure with a key signature change to one sharp (F-sharp), indicated by a sharp symbol above the first treble staff and below the first bass staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

XIV. Hayne van Ghizeghem:

De tous biens plaine

mit hinzugefügtem Altus eines Anonymus.

Altus

The musical score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system is labeled 'Altus' on the left. The second system has a measure number '10' above the first staff. The third system has measure numbers '15' and '20' above the first staff. The fourth system has measure numbers '25' and '30' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and slurs. The word 'Altus' is written vertically on the left side of the first system.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 40 and 45 marked at the beginning of each system. The melody is primarily in the Soprano and Alto parts, with the Tenor and Bass parts providing harmonic support. The lyrics are written below the vocal lines.

50

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the fourth staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is in common time. The vocal parts are written in treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in bass clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There is a handwritten number '50' above the first staff. The score is written in ink on aged paper.

55 60

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes measures 55 and 60. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

XV. Anonym: De tous biens plaine

Discantus

Tenor

Contra

The first system of musical notation for the piece 'De tous biens plaine'. It consists of three staves: Discantus (top), Tenor (middle), and Contra (bottom). The Discantus staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor staff is in G minor (two flats) and 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The Contra staff is in G minor and 3/4 time, starting with a bass clef and a key signature of two flats. The music begins with a common rest on the Discantus staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the Tenor and Contra parts. A measure number '5' is indicated above the Discantus staff.

10

The second system of musical notation, starting at measure 10. The Discantus staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor staff has a long horizontal line, indicating a rest. The Contra staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. A measure number '10' is indicated above the Discantus staff.

15

The third system of musical notation, starting at measure 15. The Discantus staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor staff has a long horizontal line, indicating a rest. The Contra staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. A measure number '15' is indicated above the Discantus staff.

20

The fourth system of musical notation, starting at measure 20. The Discantus staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor staff has a long horizontal line, indicating a rest. The Contra staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. A measure number '20' is indicated above the Discantus staff.

25

The fifth system of musical notation, starting at measure 25. The Discantus staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor staff has a long horizontal line, indicating a rest. The Contra staff continues with a series of eighth and sixteenth notes. A measure number '25' is indicated above the Discantus staff.

30 35

First system of musical notation, measures 30 to 35. The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 30 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

40

Second system of musical notation, measures 40 to 45. The score continues on the same three staves. Measure 40 has a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and accidentals.

45 #!

Third system of musical notation, measures 45 to 50. The score continues on the same three staves. Measure 45 has a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and accidentals. Measure 50 features a treble clef and a key signature change to one sharp (F#).

50

Fourth system of musical notation, measures 50 to 55. The score continues on the same three staves. Measure 50 has a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and accidentals.

55 60

Fifth system of musical notation, measures 55 to 60. The score continues on the same three staves. Measure 55 has a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and accidentals. Measure 60 features a treble clef and a key signature change to one sharp (F#).

XVI. Petrus Bourdon:

De tous biens plaine

Discantus

Tenor

Contra

Measures 1-5 of the musical score. The Discantus part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 13/8 time signature. It features a melodic line with a flat (b) in measure 2 and a measure rest in measure 3. The Tenor part (middle staff) uses a C-clef and provides harmonic support with sustained notes. The Contra part (bottom staff) uses a bass clef and features a more active melodic line. Measure numbers 1, 5, and 10 are indicated above the Discantus staff.

Measures 6-10 of the musical score. The Discantus part continues its melodic development, featuring a sharp (♯) in measure 7 and a measure rest in measure 8. The Tenor and Contra parts continue their respective parts. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the Discantus staff.

Measures 11-15 of the musical score. The Discantus part features a measure rest in measure 12 and a flat (b) in measure 13. The Tenor part has a measure rest in measure 12. The Contra part continues its melodic line. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the Discantus staff.

Measures 16-20 of the musical score. The Discantus part features a measure rest in measure 17 and a sharp (♯) in measure 18. The Tenor part has a measure rest in measure 17. The Contra part continues its melodic line. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the Discantus staff.

Measures 21-25 of the musical score. The Discantus part features a measure rest in measure 22 and a sharp (♯) in measure 23. The Tenor part has a measure rest in measure 22. The Contra part continues its melodic line. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the Discantus staff.

30

35

This system contains measures 30 through 35. The treble clef part begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a quarter note. The bass clef part starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 30, 35, and 36 are indicated above the staff.

40

40

This system contains measures 36 through 40. The treble clef part continues with eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a half note and a quarter note. Measure numbers 40 and 41 are indicated above the staff.

45

45

(b)

This system contains measures 41 through 45. The treble clef part continues with eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a half note and a quarter note. Measure numbers 45 and 46 are indicated above the staff.

50

50

This system contains measures 46 through 50. The treble clef part continues with eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a half note and a quarter note. Measure numbers 50 and 51 are indicated above the staff.

55

55

60

This system contains measures 51 through 60. The treble clef part continues with eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a half note and a quarter note. Measure numbers 55, 60, and 61 are indicated above the staff.

XVII. Anonym: De tous biens plaine

Discantus

Tenor

Contra

5 (♯)

10 ^b

15 [♯] ^b

20 ^(♭) ^(b) 25

30 [♯]

35

First system of musical notation, measures 35-40. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 35 has a treble staff with a half note G4, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note G3. Measure 36 has a treble staff with a half note A4, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note A3. Measure 37 has a treble staff with a half note B4, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note B3. Measure 38 has a treble staff with a half note C5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note C4. Measure 39 has a treble staff with a half note D5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note D4. Measure 40 has a treble staff with a half note E5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note E4.

40

Second system of musical notation, measures 40-45. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 40 has a treble staff with a half note F#5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note F#4. Measure 41 has a treble staff with a half note G5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note G4. Measure 42 has a treble staff with a half note A5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note A4. Measure 43 has a treble staff with a half note B5, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note B4. Measure 44 has a treble staff with a half note C6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note C5. Measure 45 has a treble staff with a half note D6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note D5.

45 50

Third system of musical notation, measures 45-50. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 45 has a treble staff with a half note E6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note E5. Measure 46 has a treble staff with a half note F#6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note F#5. Measure 47 has a treble staff with a half note G6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note G5. Measure 48 has a treble staff with a half note A6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note A5. Measure 49 has a treble staff with a half note B6, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note B5. Measure 50 has a treble staff with a half note C7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note C6.

55

Fourth system of musical notation, measures 55-60. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 55 has a treble staff with a half note D7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note D6. Measure 56 has a treble staff with a half note E7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note E6. Measure 57 has a treble staff with a half note F#7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note F#6. Measure 58 has a treble staff with a half note G7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note G6. Measure 59 has a treble staff with a half note A7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note A6. Measure 60 has a treble staff with a half note B7, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note B6.

60

Fifth system of musical notation, measures 60-65. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 60 has a treble staff with a half note C8, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note C7. Measure 61 has a treble staff with a half note D8, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note D7. Measure 62 has a treble staff with a half note E8, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note E7. Measure 63 has a treble staff with a half note F#8, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note F#7. Measure 64 has a treble staff with a half note G8, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note G7. Measure 65 has a treble staff with a half note A8, a middle staff with a whole note chord (F#4, A4), and a bass staff with a half note A7.

XVIII. Alexander Agricola:
 De tous biens plaine,
 mit hinzugefügtem Contra eines Anonymus.

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The parts are labeled on the left: Discantus, Tenor, Contra, and Contra II. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1: Measures 1-5. The Discantus part begins with a C-clef and a key signature of one flat. The Tenor part is in G-clef. The Contra and Contra II parts are in F-clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

System 2: Measures 6-10. The music continues with similar rhythmic patterns. Measure 10 is marked with a sharp sign (#).

System 3: Measures 11-20. Measure 15 is marked with a sharp sign (#). Measure 20 is marked with a sharp sign (#). The music includes various rhythmic patterns and accidentals.

System 4: Measures 21-25. Measure 25 is marked with a sharp sign (#). The music includes various rhythmic patterns and accidentals.

This musical score is for a piece by Gombosi, Jacob Obrecht. It consists of five systems of music, each containing four staves. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 indicated at the top of the systems. The music is written in a style that suggests it is a vocal or instrumental setting, with various note values, rests, and accidentals. The notation includes many accidentals, particularly flats and sharps, and some measures contain complex rhythmic patterns. The score is presented in a clear, legible format, with the staves and notes well-defined.

XIX. Johannes Japart: De tous biens plaine

Contra

Tenor

Bassus

First system of musical notation, measures 25-30. The system consists of four staves (two treble and two bass). Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated above the staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Second system of musical notation, measures 31-36. The system consists of four staves (two treble and two bass). Measure numbers 35 and 40 are indicated above the staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Third system of musical notation, measures 37-42. The system consists of four staves (two treble and two bass). Measure numbers 40 and 45 are indicated above the staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fourth system of musical notation, measures 43-48. The system consists of four staves (two treble and two bass). Measure numbers 50 and 55 are indicated above the staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fifth system of musical notation, measures 49-54. The system consists of four staves (two treble and two bass). Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

XX. 1. Pierre de la Rue:

Kyrie aus der Messe „L'homme armé“

Kyrie I

Kyrie I

Discantus

Contra (Altus)

Tenor

Bassus

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat). The Alto part begins with a treble clef and a key signature change from one flat to two flats. The Tenor part begins with a bass clef and a key signature change from one flat to two flats. The Bass part begins with a bass clef and a key signature change from one flat to two flats. The lyrics are written below the Soprano and Alto parts. The score is divided into four measures. The first measure contains the lyrics 'The Rose Tree', the second measure contains 'The Rose Tree', the third measure contains 'The Rose Tree', and the fourth measure contains 'The Rose Tree'. The Soprano part has a final note in the fourth measure, while the Alto, Tenor, and Bass parts have final notes in the third measure.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The Bass part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The first measure contains the lyrics 'The Rose Tree'. The second measure contains the lyrics 'The Rose Tree'. The third measure contains the lyrics 'The Rose Tree'. The fourth measure contains the lyrics 'The Rose Tree'. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff (Soprano) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (Alto) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff (Right Hand) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff (Left Hand) starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and accidentals. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staves. The score is numbered 15 in the top right corner.

Christe

37

Christe



5

(b)

(b)

(b)

(b)

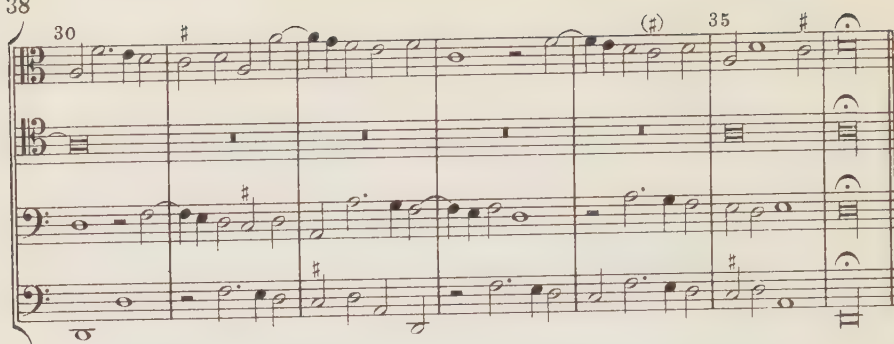
The musical score for "The Rose Tree" is presented in three systems. The first system contains measures 1 through 4, the second system contains measures 5 through 8, and the third system contains measures 9 through 12. The notation is for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the Bass staff. Measure numbers 10, 11, and 12 are indicated above the Soprano staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on four staves. The first two staves are for the vocal parts, and the last two are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, with measures 15 and 20 marked at the beginning of each system. The vocal parts feature a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both the right and left hands. The piece concludes with a final chord in the piano part.

25 (#)

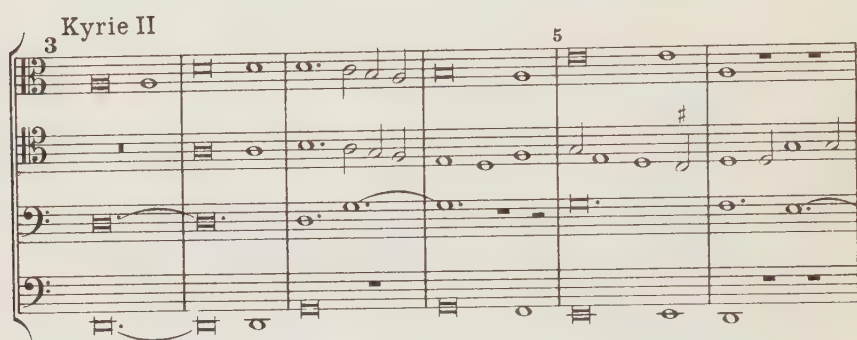
(b)

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations, including a circled 'b' and a circled '25'.



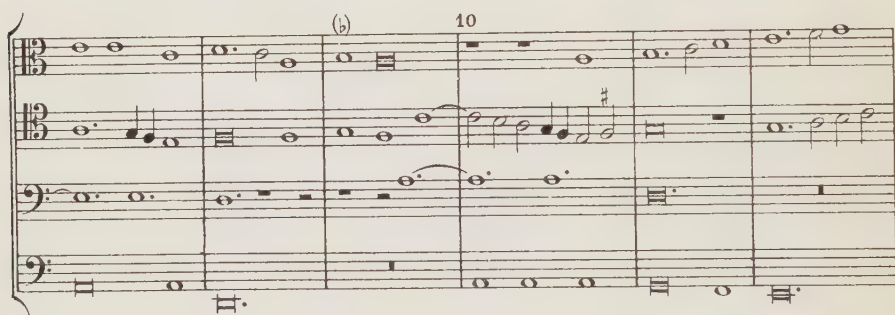
30 35

First system of musical notation, measures 30 to 35. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '30' is at the beginning and '35' is further along. A sharp symbol (#) is placed above a measure near the end of the system.



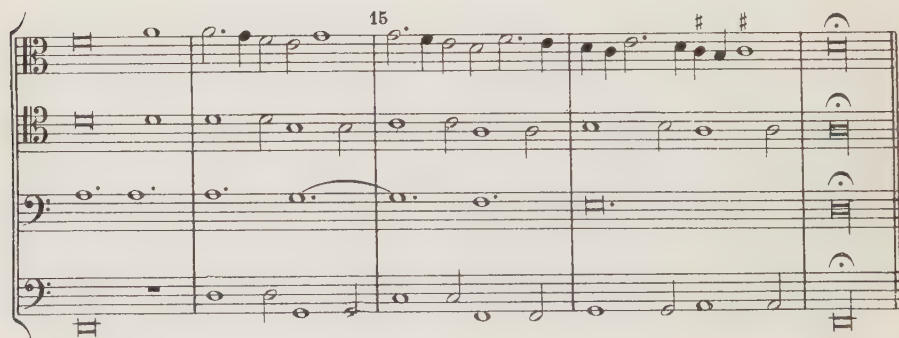
Kyrie II 3 5

Second system of musical notation, measures 3 to 5. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '3' is at the beginning and '5' is further along. A sharp symbol (#) is placed above a measure near the end of the system.



(b) 10

Third system of musical notation, measures 10 to 15. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '10' is at the beginning and '15' is further along. A sharp symbol (#) is placed above a measure near the end of the system.



15

Fourth system of musical notation, measures 15 to 20. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '15' is at the beginning and '20' is further along. A sharp symbol (#) is placed above a measure near the end of the system.

XX. 2. Pierre de la Rue:

„Et incarnatus est“ aus der Messe „L'homme armé.“

The musical score is written for four staves, likely representing four voices or instruments. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked at the beginning of their respective systems. The lyrics are written below the staves, following the melody. The text is in Latin, describing the Incarnation of Christ.

Et in - car - na - tus est

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto de spi -

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu

Et in - car -

Et in - car - na - tus est

ri - tu san - cto de spi - ri - tu san - cto de spi - ri - tu san -

de spi - ri - tu san - cto

na - tus est Et in - car - na - tus

de spi - ri - tu san - cto Ex Ma - ri - a vir - gi -

cto Ex Ma - ri - a vir - gi - ne Ex Ma - ri - a

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto Ex Ma - ri - a

est de spi - ri - tu san - cto Ex

ne Ex Ma - ri - a vir - gi - ne Et ho - mo fac - tus est

vir - gi - ne Et ho - mo fac - tus est

Ex Ma - ri - a vir - gi - ne Et ho - mo fac - tus est

Ma - ri - a Et ho - mo fac - tus est

XXI. 1. Josquin des Pres:
Kyrie aus der Messe „L'homme armé sexti toni“

Kyrie I

5

Discantus

Tenor

Contra
(Altus)

Bassus

10

15

Christe

This musical score is for a piece titled "Christe" in C major, 4/4 time. It is arranged for a vocal part (treble clef) and a piano accompaniment (three staves: alto, tenor, and bass clefs). The score is divided into four systems, each containing four measures. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective measures. The piano part features a variety of textures, including sustained chords, moving lines, and arpeggiated figures. The vocal line is primarily composed of half and whole notes, with some eighth-note passages. A sharp sign (#) is placed above the vocal staff at measures 10 and 11, indicating a key signature change or a specific performance instruction. The overall style is that of a 19th-century hymn or church song.

Kyrie II

Φ

5

10

15

20

(b)

This musical score is for a piece titled "Kyrie II". It is written for four staves, likely representing different vocal parts or instruments. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, and 20 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A specific measure is marked with a circled 'b'.

XXI. 2. Josquin des Prés:

Agnus II aus der Messe „L'homme armé sexti toni“

Discantus

Contra

Bassus

10

(h?)

(h)

(h)

15

20

25 30

First system of musical notation, measures 25 to 30. The score is written for three staves (treble, bass, and a lower bass staff) in a key with one flat (B-flat). The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the first and fifth staves respectively.

35

Second system of musical notation, measures 31 to 35. The score continues on the same three-staff format. Measure number 35 is indicated above the fifth staff.

40

Third system of musical notation, measures 36 to 40. The score continues on the same three-staff format. Measure number 40 is indicated above the fifth staff. There are handwritten annotations: a circled 'b' above the fifth staff in measure 37, a circled 'h' above the second staff in measure 38, a circled 'h' below the third staff in measure 39, and circled 'b's below the third staff in measures 40 and 41.

45

Fourth system of musical notation, measures 41 to 45. The score continues on the same three-staff format. Measure number 45 is indicated above the fifth staff. The system concludes with double bar lines and repeat signs on the staves.

XXII. Antoine Brumel:

Kyrie aus der Messe „L'homme armé“

Kyrie I

Discantus

Altus

Tenor

Bassus

Christe

5 10 15 20 25

(n) (b) # b #

b!

(#)

30 35

This system contains measures 30 through 35. Measure 30 has a key signature change to one sharp (F#). The music features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass and tenor clefs. Measure 35 includes a flat (b) in the bass clef.

40

This system contains measures 40 through 45. Measure 40 has a dynamic marking of *p* (piano). The melody continues in the treble clef, while the bass and tenor clefs provide harmonic support. Measure 45 has a flat (b) in the bass clef.

45 50

This system contains measures 45 through 50. Measure 45 has a dynamic marking of *p*. Measures 46 and 47 have a key signature change to one sharp (F#). Measures 48 and 49 have a key signature change to one flat (Bb). Measure 50 has a dynamic marking of *p*. The melody is in the treble clef, and the bass and tenor clefs provide accompaniment.

55 60

This system contains measures 55 through 60. Measure 55 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 56 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 57 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 58 has a key signature change to one flat (Bb). Measure 59 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 60 has a key signature change to one flat (Bb). The melody is in the treble clef, and the bass and tenor clefs provide accompaniment.

Kyrie

First system of the musical score, measures 1 through 5. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 1 begins with a common time signature 'C' and a fermata over the first note. Measure 5 contains a measure rest and a sharp sign (#).

Second system of the musical score, measures 6 through 10. Measure 10 contains a measure rest and a sharp sign (#).

Third system of the musical score, measures 11 through 15. Measure 15 contains a measure rest and a sharp sign (#).

Fourth system of the musical score, measures 16 through 20. Measure 20 contains a measure rest and a sharp sign (#).

XXIII. Anonym:

J'ay pris amours

Contra

Tenor

Bassus

30

30

35 40

35 40

(#) 45

(#) 45

50 55

50 55

XXIV. Johannes Japart:

J'ay pris amours

Measures 1-5 of the musical score. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). Measure 5 is marked with a '5' above the staff.

Measures 6-10 of the musical score. The score continues on four staves. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. The key signature changes to B major (two sharps) starting in measure 10.

Measures 11-15 of the musical score. The score continues on four staves. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The key signature remains B major.

Measures 16-20 of the musical score. The score continues on four staves. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. The key signature remains B major.

25 (♯) 30

25 30

35

35

40

40

45

45

50 55

50 55

XXV. Alexander Agricola: T'andernaken

♩

Tenor I

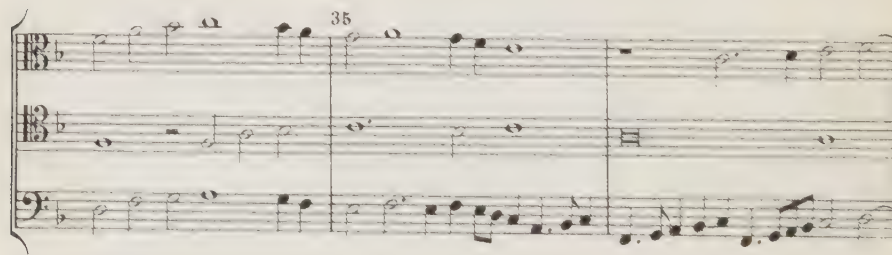
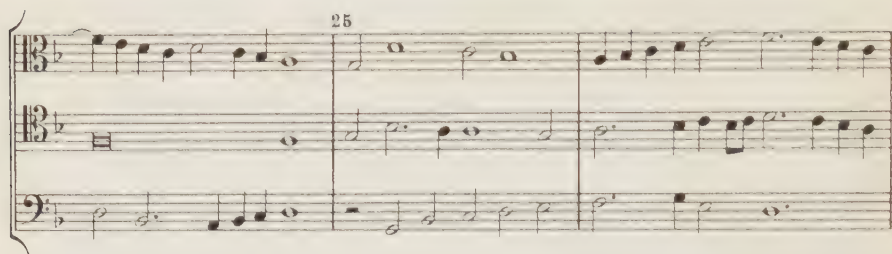
Tenor II

5

10

15

20



40

40

45

45

50

50

55

55

System 1 (Measures 60-64): This system contains measures 60 through 64. It features three staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, a middle staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A sharp sign (#) appears above the treble staff in measure 62.

System 2 (Measures 65-69): This system contains measures 65 through 69. It features three staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, a middle staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A sharp sign (#) appears above the treble staff in measure 67.

System 3 (Measures 70-74): This system contains measures 70 through 74. It features three staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, a middle staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

System 4 (Measures 75-79): This system contains measures 75 through 79. It features three staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, a middle staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A sharp sign (#) appears above the treble staff in measure 77.

System 5 (Measures 80-84): This system contains measures 80 through 84. It features three staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, a middle staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A sharp sign (#) appears above the treble staff in measure 82.

XXVI. Alexander Agricola:
Kyrie aus der Messe „Malheur me bat.“

Kyrie I

Discantus

Contra

Tenor

Bassus

5

10

(#)

Christe

5

10

(#) #

15

20

25

30

(#) (#)

The musical score is written for a voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each containing four staves (treble, two middle, and bass). The first system begins with a vocal entry on the first staff, followed by piano accompaniment on the other three staves. The second system continues the vocal line with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a sharp sign and a natural sign with a sharp. The third system features a vocal line with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign. The fourth system continues the vocal line with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a sharp sign and a natural sign with a sharp. The fifth system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment.

35 40 59

This system contains measures 35 through 40. It features a four-staff arrangement with a treble clef on the top staff and three bass clefs below. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measures 35-39 show a complex texture with various note values and rests. Measure 40 begins with a new melodic line in the upper staves.

45 50

This system contains measures 45 through 50. Measures 45-49 continue the musical development with intricate patterns in the upper staves and supporting parts below. Measure 50 features a triplet of eighth notes in the second bass staff, marked with a '3' and a slur.

55

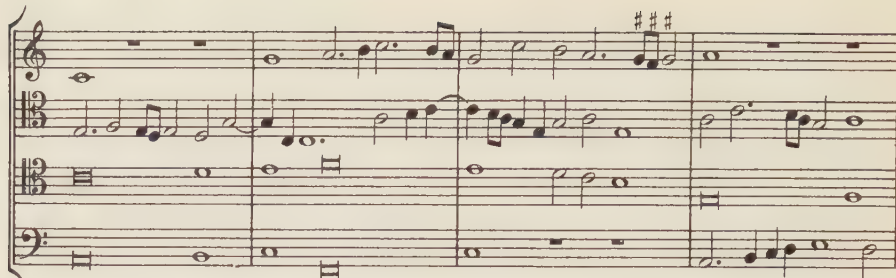
This system contains measures 55 through 60. Measures 55-59 show a continuation of the melodic and harmonic themes. Measure 60 ends with a sustained chord in the upper staves and a moving line in the lower staves.

60 65

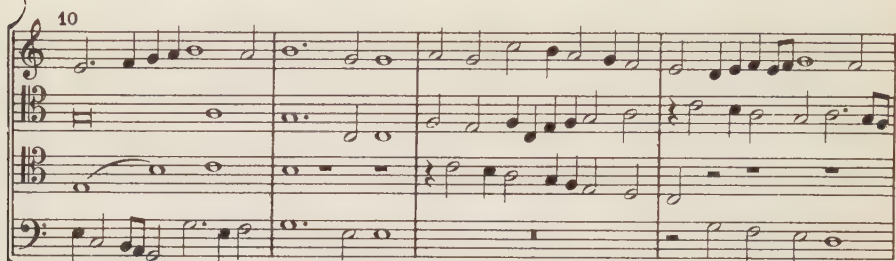
This system contains measures 60 through 65. Measures 60-64 feature a series of chords and moving lines across all staves. Measure 65 concludes the system with a final chordal structure.

Kyrie II 5

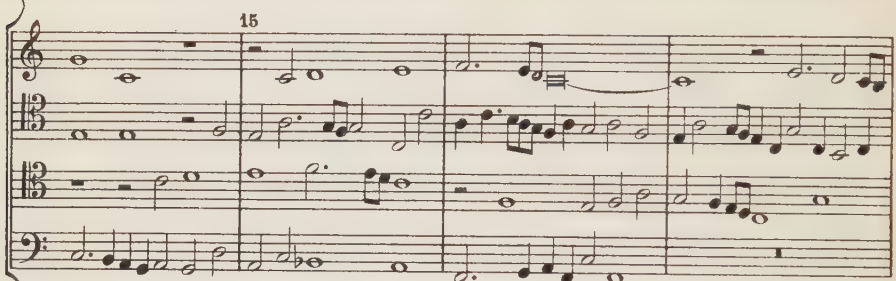
This system is the beginning of a new section titled "Kyrie II". It contains measures 1 through 5. The notation is consistent with the previous systems, using a four-staff layout with a treble and three bass clefs. The key signature remains one sharp (F#). Measure 1 starts with a whole note chord, and the subsequent measures develop the musical ideas.



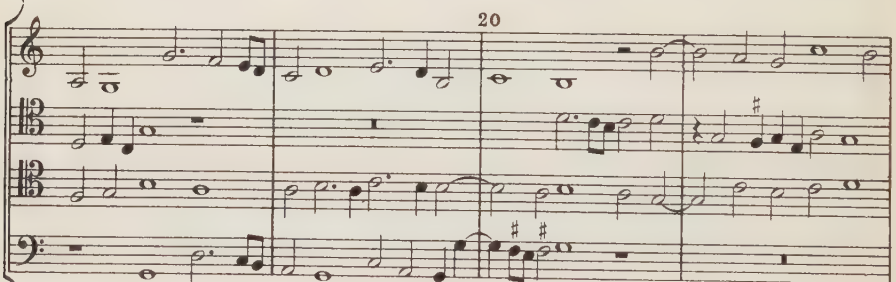
First system of music, measures 1-4. The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper staves, with a more active bass line.



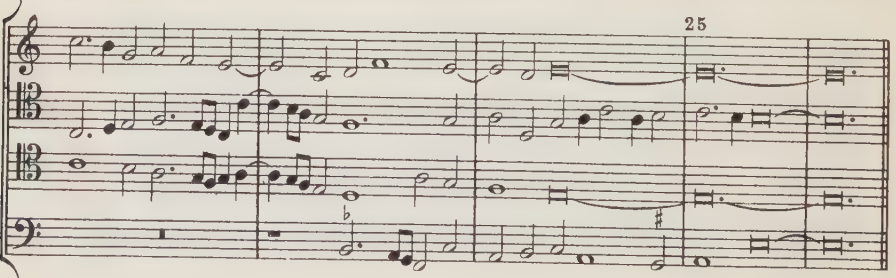
Second system of music, measures 5-8. The notation continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line remains active throughout the system.



Third system of music, measures 9-12. The music continues with a variety of note values and rests. The system is marked with a '15' above the first staff, indicating the measure number.



Fourth system of music, measures 13-16. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The system is marked with a '20' above the first staff.



Fifth system of music, measures 17-20. The music concludes with a variety of note values and rests. The system is marked with a '25' above the first staff.

XXVII. 1. Josquin des Près:

Kyrie aus der Messe „Malheur me bat“

Kyrie I

Discantus

Contra

Tenor

Bassus

10

15

20

Christe

5

62

10

System 1 (Measures 6-10): Treble clef, key of D major. Measures 6-10 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 10 is marked with a '10' above the staff.

15

(#)

(#)

System 2 (Measures 11-15): Treble clef, key of D major. Measures 11-15 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. There are two sharp signs (#) above the staff in measures 12 and 14.

20

#

#

System 3 (Measures 16-20): Treble clef, key of D major. Measures 16-20 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. There are two sharp signs (#) above the staff in measures 17 and 19.

25

(#)

System 4 (Measures 21-25): Treble clef, key of D major. Measures 21-25 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. There is one sharp sign (#) above the staff in measure 23.

30

#

#

System 5 (Measures 26-30): Treble clef, key of D major. Measures 26-30 show a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 30 is marked with a '30' above the staff. There are two sharp signs (#) above the staff in measures 27 and 29.

35 40

Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the first and fifth measures respectively.

Kyrie II

(#) (#)

Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated above the first four measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) at the beginning of measure 2 and remains for measure 4.

5 #

Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 5 and 6 are indicated above the first and second measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) at the beginning of measure 6 and remains for measure 8.

10

Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated above the first four measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) at the beginning of measure 9 and remains for measure 12.

15 #

Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated above the first four measures respectively. The key signature changes to one sharp (F#) at the beginning of measure 13 and remains for measure 16.

XXVII. 2. Josquin des Prés:

„Et in terra“ aus der Messe „Malheur me bat“

Et in ter.ra pax ho - mi - ni - bus bo -

nae vo.lun.ta - tis lau - da - mus

te lau - da - mus te lau - da - mus

be.ne.di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus te, be - ne - di - ci - mus

- ci - mus te,
 - ne - di - ci mus te, ad o - ra -
 - ci mus te, ad o - ra - mus te,
 ad o - ra - mus te, glo -

mus, ad-o-ra - - mus te, glo-ri-fi-ca-mus te, glo-ri-fi-ca-

- ri-fi-camus, glo- - - ri-fi-camus te.

glo-ri-fi-ca-mus, glo-ri-fi-ca - - - - - mus

glo - ri fi - camus te, glo - ri - fi - camus te.

- - - - - mus, (mus te) glo - ri - fi - ca - - - - - mus

te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - - bi,
Gra - ti - as a - gi - mus, gra - ti - as
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - -
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti - bi, a -

Gombosi, Jacob Obrecht. 5

pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am,
a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am

Do-mi-ne De-us rex coe-le-ri-am tu-am,
Do-mi-ne De-us rex coe-lestis

stis, De-us pater o-mni-po-tens
us rex coe-lestis, Do-mi-ne De-us rex coe-lestis, De-us pa-ter omni-

Do-mi-ne fi-li po-tens
Do-mine fi-li u-ni-

Je - su Chri - ste Do - mine
Do - mine fi - li u - ni - geni - te
De - us pa - ter o - mni - po - tens, Do - mi - ne fi - li Do -
geni - te Je -

De - us a - gnus De - i
Je - su Chri - ste Do - mine De - us a -
- mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su
su Chri - ste Do - mi - ne De - us a - gnus De -

Do - mine De - us a - gnus De - i
gnus De - i Do - mine De - us a - gnus
Chri - ste Do - mi - ne De - us a - gnus
i, a - gnus De - i Do - mi - ne De - us a - gnus

(#)
fi - li - us pa - tris.
De - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - tris.
De - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - tris.
De - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - tris.
5*

XXVIII. 1. Alexander Agricola:

Kyrie aus der Messe „Je ne demande“

Discantus

Tenor

Contra

Bassus

○ Kyrie I

5

10

15

20

First system of musical notation, measures 15-20. Treble and bass staves. Measure 20 has a fermata over the final note.

♩ Christe 5

Second system of musical notation, measures 21-25. Treble and bass staves. Measure 25 has a fermata over the final note.

10 15

Third system of musical notation, measures 26-30. Treble and bass staves. Measures 26, 28, and 30 have triplets marked with a '3' and a slur.

20

(b)

Fourth system of musical notation, measures 31-35. Treble and bass staves. Measure 35 has a fermata over the final note. A '(b)' is written below the bass staff in measure 34.

25 30

This system contains measures 25 through 30. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 25 begins with a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a repeat sign at the end of measure 30.

35

This system contains measures 35 through 40. The treble staff continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The bass staff maintains the accompaniment. Measure 35 is marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a repeat sign at the end of measure 40.

40 45

This system contains measures 40 through 45. The treble staff shows a shift in the melodic line, with a half-note rest in measure 41. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 40 is marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a repeat sign at the end of measure 45.

50

This system contains measures 50 through 55. The treble staff features a melodic line with some chromatic movement. The bass staff continues the accompaniment. Measure 50 is marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a repeat sign at the end of measure 55.

55 60

This system contains measures 55 through 60. The treble staff continues the melodic line, with a half-note rest in measure 56. The bass staff continues the accompaniment. Measure 55 is marked with a piano (p) dynamic. The system ends with a repeat sign at the end of measure 60.

Musical score for measures 65-70. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first staff has a treble clef, the second a bass clef, the third a treble clef, and the fourth a bass clef. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

○ Kyrie II

Musical score for measures 1-5 of Kyrie II. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first staff has a treble clef, the second a bass clef, the third a treble clef, and the fourth a bass clef. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

Musical score for measures 6-10 of Kyrie II. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first staff has a treble clef, the second a bass clef, the third a treble clef, and the fourth a bass clef. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

Musical score for measures 11-14 of Kyrie II. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first staff has a treble clef, the second a bass clef, the third a treble clef, and the fourth a bass clef. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

Musical score for measures 15-20 of Kyrie II. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first staff has a treble clef, the second a bass clef, the third a treble clef, and the fourth a bass clef. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

XXVIII. 2. Alexander Agricola:

Agnus II aus der Messe „Je ne demande“

5

10

15

20

25

First system of music, measures 30-34. The score is written for four staves: two treble staves (top) and two bass staves (bottom). The key signature has one flat (B-flat). Measure 30 shows a rest in the top staves and a half note in the bottom staves. Measures 31-34 contain various melodic and harmonic developments with eighth and sixteenth notes.

35

Second system of music, measures 35-39. Measures 35-36 show a continuous eighth-note melody in the top staves. Measures 37-39 continue the melodic and harmonic progression with various note values and rests.

40

Third system of music, measures 40-44. Measures 40-41 show a rest in the top staves and a half note in the bottom staves. Measures 42-44 continue the melodic and harmonic progression with various note values and rests.

45

50

Fourth system of music, measures 45-49. Measures 45-46 show a continuous eighth-note melody in the top staves. Measures 47-49 continue the melodic and harmonic progression with various note values and rests.

55

60

Fifth system of music, measures 55-60. Measures 55-56 show a continuous eighth-note melody in the top staves. Measures 57-60 continue the melodic and harmonic progression with various note values and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 57.

XXIX. 1. Josquin des Près:
Kyrie aus der Messe „Fortuna desperata“

○ Kyrie I

Discantus

Contra (Alt)

Tenor

Bassus

5

10

15

♩ Christe

5

10 15

20 25

30 35

♩ Kyrie II

Measures 1-4 of the Kyrie II. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and eighth notes A4, B4, and A4 in measure 3. The second staff (alto clef) has a half note G3 in measure 1, followed by a half note A3 with a sharp sign (#) in measure 2, and eighth notes B3, A3, and G3 in measure 3. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 1, followed by a half note G3 in measure 2, and a whole rest in measure 3. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 1, followed by a half note G2 in measure 2, and eighth notes A2, B2, and A2 in measure 3.

Measures 5-8 of the Kyrie II. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The first staff (treble clef) has eighth notes G4, A4, B4, and A4 in measure 5, followed by a half note G4 with a sharp sign (#) in measure 6, and eighth notes F4, E4, and D4 in measure 7. The second staff (alto clef) has a half note G3 in measure 5, followed by a half note A3 with a flat sign (b) in measure 6, and eighth notes B3, A3, and G3 in measure 7. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 5, followed by a half note G3 in measure 6, and a whole rest in measure 7. The fourth staff (bass clef) has a half note G2 in measure 5, followed by a half note A2 in measure 6, and eighth notes B2, A2, and G2 in measure 7.

Measures 9-12 of the Kyrie II. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The first staff (treble clef) has eighth notes G4, A4, B4, and A4 in measure 9, followed by a half note G4 in measure 10, and eighth notes F4, E4, and D4 in measure 11. The second staff (alto clef) has a half note G3 in measure 9, followed by a half note A3 in measure 10, and eighth notes B3, A3, and G3 in measure 11. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 9, followed by a half note G3 in measure 10, and a whole rest in measure 11. The fourth staff (bass clef) has a half note G2 in measure 9, followed by a half note A2 in measure 10, and eighth notes B2, A2, and G2 in measure 11.

Measures 13-16 of the Kyrie II. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The first staff (treble clef) has eighth notes G4, A4, B4, and A4 in measure 13, followed by a half note G4 in measure 14, and eighth notes F4, E4, and D4 in measure 15. The second staff (alto clef) has a half note G3 in measure 13, followed by a half note A3 in measure 14, and eighth notes B3, A3, and G3 in measure 15. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 13, followed by a half note G3 in measure 14, and a whole rest in measure 15. The fourth staff (bass clef) has a half note G2 in measure 13, followed by a half note A2 in measure 14, and eighth notes B2, A2, and G2 in measure 15.

XXIX. 2. Josquin des Près:

77

Qui tollis aus der Messe „Fortuna desperata“

Qui tollis 5

Discantus

Contra (Alt)

Tenor

Bassus

Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

10

lis pec - ca - ta mun - di

pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca -

di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

15

mi - se - re - re no - bis

- ta mun - di mi - se - re - re no - bis

mi - se - re - re no - bis

20

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe

su - sci - pe

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe

25

de-pre-ca-ti o - - - - - nem no - - - - -

de-pre-ca-ti o - - - - - nem no - - - - -

de-pre-ca-ti o - - - - - nem

30

- - - - - stram qui se-des

- - - - - stram qui se - - - - - des

no - - - - - stram

35

ad de - - - - - xte-ram pa - - - - -

ad de - xte - ram pa - - - - -

qui se - - - - - des ad de - xte - ram

40

tris mi - se-re - re no - - - - -

tris, mi - se - re - re no - - - - - bis

mi - - se-re - re no - - - - - bis

45

bis quo - ni - am tu so -
 mi - se - re - re no - bis, quo - ni - am
 quo - ni - am tu so - lus san -

50

lus san - ctus, tu so - lus
 tu so - lus san - ctus,
 ctus, tu so - lus do - - mi - nus

55

do - mi - nus tu so - lus
 tu so - -
 tu so - - lus

60

al - tis - si - mus Je - su Chri - (b) - - - -
 lus al - tis - si - mus Je - - - - su Chri -
 al - tis - si - - mus Je - su Chri - (b) - - - -

65

ste *cum....*

70

cum....

75

(b)

80

in glo - ri - a de - i pa -

85

tris

90

in glo - ri - a de - i pa - tris a -

95

men a -

100

men.

XXIX. 3. Josquin des Près:
Agnus II aus der Messe „Fortuna desperata“

Discantus

Tenor

Contra
(Alt)

Bassus

5

10

15

20

25

30

30 31 32 33 34

35 40

35 36 37 38 39

45

40 41 42 43 44

50 55

45 46 47 48 49

60

50 51 52 53 54

6*

XXX. Anonym:
Mijn hert heft altijt verlangen

This musical score is for a three-part setting of the hymn "Mijn hert heft altijt verlangen" by Anonym. It is written for soprano, alto, and bass voices, with a piano accompaniment. The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into five systems, each containing three staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The melody is primarily in the soprano part, with the piano accompaniment providing harmonic support. The bass part often provides a counter-melody. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

5

10

15

20

25

30

35

First system of music, measures 35-38. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 35 starts with a treble clef and a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 36 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 37 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 38 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes.

40

45

Second system of music, measures 40-45. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 40 starts with a treble clef and a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 41 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 42 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 43 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 44 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 45 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes.

50

Third system of music, measures 50-54. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 50 starts with a treble clef and a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 51 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 52 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 53 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 54 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes.

55

Fourth system of music, measures 55-59. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 55 starts with a treble clef and a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 56 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 57 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 58 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 59 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes.

60

Fifth system of music, measures 60-64. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 60 starts with a treble clef and a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 61 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 62 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 63 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes. Measure 64 has a treble clef with a whole note B-flat. The alto and bass staves have eighth notes.

XXXI. Anonym:
Mijn hert heft verlangen

The musical score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each containing four measures. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. Various musical notations are used, including whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The Alto staff is marked with a '5' at the beginning of the first system, and the Bass staff is marked with a '5' at the beginning of the first system. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

5

10

15

20

25

First system of music, measures 25-28. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25: Treble clef has a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G; Bass clef has a half note F, a quarter note E, and a half note D. Measure 26: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 27: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E. Measure 28: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note D, a quarter note C, and a half note B, ending with a sharp sign (#).

30

Second system of music, measures 29-32. Measure 29: Treble clef has a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G; Bass clef has a half note F, a quarter note E, and a half note D. Measure 30: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 31: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E. Measure 32: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note D, a quarter note C, and a half note B, ending with a sharp sign (#).

(#) 35

Third system of music, measures 33-36. Measure 33: Treble clef has a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G; Bass clef has a half note F, a quarter note E, and a half note D. Measure 34: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 35: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 36: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E, ending with a sharp sign (#).

40

Fourth system of music, measures 37-40. Measure 37: Treble clef has a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G; Bass clef has a half note F, a quarter note E, and a half note D. Measure 38: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 39: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 40: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A, ending with a sharp sign (#).

(b) (b) 45 #

Fifth system of music, measures 41-45. Measure 41: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note F, a quarter note E, and a half note D. Measure 42: Treble clef has a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 43: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 44: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A. Measure 45: Treble clef has a half note G, a quarter note F, and a half note E; Bass clef has a half note C, a quarter note B, and a half note A, ending with a sharp sign (#).

MILLS COLLEGE LIBRARY

**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW**

**Books not returned on time are subject to a fine of
five cents per volume per day.**

DEC 20 '78

MILLS COLLEGE LIBRARY

BNF Jacob Obrecht; eine stilkritische
783.4 013Xg Gombosi, Otto, 1902-



3 3086 00092 0090

Mills College Lib
Withdrawn

G
783.4

117142

013Xg

NEUERSCHEINUNGEN BEI BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

KATALOG DES ARCHIVS VON BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG. Im Auftrag der Firma herausgegeben von *Wilhelm Hitzig*. I. Teil: Musikautographe mit einem Notenfaksimile. VI, 50 S. Geh. M. 4.—. (Der II. Teil: Briefautographe ist z. Zt. im Druck.)

DIE THEORIE DER SINFONIE UND DIE BEURTEILUNG EINZELNER SINFONIEKOMPONISTEN BEI DEN MUSIKSCHRIFTSTELLERN DES 18. JAHRHUNDERTS von *Robert Sondheim*. IV, 99 S. Geh. M. 3.—.

STILMOMENTE U. AUSDRUCKSSTILFORMEN IM BRAHMS-SCHEN LIED. Mit vielen Notenbeispielen im Text und einem Verzeichnis der behandelten Lieder und Gesänge von *Paul Mies*. VI, 147 Seiten. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

DIE DISSONANZBEHANDLUNG IN PALESTRINAS WERKEN von *Knud Jeppesen*. Mit vielen Notenbeispielen. XIV, 270 S. Geh. M. 8.—, geb. M. 10.—.

DIE FARBLICHTMUSIK von *Alexander László*. Mit 9 Beilagen im Text, 4 Farbtafeln und 1 drehbaren Farbskala. XII, 71 S. Kartoniert, in wirkungsvollem Umschlag M. 15.—.

HEINRICH SCHÜTZ-BIOGRAPHIE von *Erich H. Müller*. Mit einem Bildnis des Tonmeisters und einem Verzeichnis seiner Werke. 64 Seiten, M. 1.20.

HANS PFITZNER-BIOGRAPHIE von *Wilhelm Lütge*. Mit einem Bildnis des Tonmeisters und einem Verzeichnis seiner Werke. 75 Seiten, M. 1.20.

DIE BEDEUTUNG DER SKIZZEN BEETHOVENS ZUR ERKENNTNIS SEINES STILES von *Paul Mies*. VI, 173 Seiten. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.50.

In Verbindung damit wurde neu aufgelegt:

ZWEI SKIZZENBÜBHER BEETHOVENS AUS DEN JAHREN 1801 BIS 1803 von *Gustav Nottebohm*. VIII, 43 und 80 Seiten. Geh. M. 4.50, geb. M. 6.50.